

iscte

INSTITUTO
UNIVERSITÁRIO
DE LISBOA

Perceções das *b-girls* portuguesas sobre género e média na cultura *breaking*

Inês Filipa Pacheco Antunes

Mestrado em,
Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação

Orientador:
Doutor Jorge Vieira, Professor Auxiliar,
Iscte - Instituto Universitário de Lisboa

Outubro, 2023



SOCIOLOGIA
E POLÍTICAS PÚBLICAS

Departamento de Sociologia

Perceções das *b-girls* portuguesas sobre género e média na cultura *breaking*

Inês Filipa Pacheco Antunes

Mestrado em,
Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação

Orientador:
Doutor Jorge Vieira, Professor Auxiliar,
Iscte - Instituto Universitário de Lisboa

Outubro, 2023

Agradecimentos

Os desafios enfrentados ao longo da realização desta dissertação ensinaram-me valiosas lições de perseverança e resiliência. Agradeço a todos os que estiveram ao meu lado e me ajudaram, de um modo mais direto ou indireto, a concluir este desafio através da vossa presença e apoio.

Aos meus pais, Paula e Pedro, por todo o vosso apoio incansável ao longo da minha jornada académica e nas restantes esferas da minha vida. Desde o primeiro dia da minha educação até à conclusão desta dissertação, a vossa dedicação e amor incondicional foram o que me motivou a querer fazer mais e melhor, a nunca desistir e acima de tudo manter uma atitude positiva. Obrigada por tudo!

Ao meu orientador, Jorge Vieira, por acreditar em mim e me guiar ao longo deste processo. Agradeço por todo o apoio, disponibilidade e motivação!

Ao meu namorado, por todas as vezes que esteve ao meu lado, me ouviu e apoiou. Aos meus amigos, por estarem sempre lá para mim e por me incentivarem a concluir este trabalho.

A todas as *b-girls* entrevistadas, o meu sincero agradecimento pela disponibilidade, tempo despendido e partilha. Foi um privilégio conversar com pessoas tão dedicadas e dispostas a partilhar as suas vivências. Foram momentos onde trabalho e diversão se entrelaçaram.

A toda a família *Feel It Dance Company* e em especial, ao Nando. Sem ti nada disto seria possível! Obrigada por me teres feito apaixonar pela dança, por me ensinares o que é o *hip-hop* e me introduzires à cultura e por me proporcionares as ferramentas que me impulsionaram a contribuir para a pesquisa e produção de conhecimento científico sobre a dança *hip-hop* em Portugal. As lições que aprendi contigo transcenderam a dança e fazem parte integrante de quem sou hoje.

Por último, mas não menos importante, à dança, por ser o meu escape quando as coisas estavam a correr menos bem, por me permitir acalmar, reconectar e expressar. Enriqueces a minha vida de maneira profunda e inigualável.

Sem o vosso apoio esta conquista seria muito mais difícil, senão impossível!

Resumo

A presente dissertação preenche uma lacuna na pesquisa académica e científica, focando a perspectiva das *b-girls* no *breaking* em Portugal, um estilo de dança da cultura *hip-hop*. O estudo investiga as perceções, experiências, práticas e discursos das *b-girls* no contexto *breaking*, explorando questões de género e o impacto das representações mediáticas. Os meios de comunicação social foram uns dos responsáveis pela criação da perceção generalizada de que o *breaking* e a cultura *hip-hop* são predominantemente centrados nos homens, destacando figuras masculinas e minimizando a presença e as contribuições das mulheres. A pesquisa baseia-se nos contributos das entrevistas com sete *b-girls*, revelando desafios relacionados com estereótipos de género, pressões relacionadas com a imagem corporal e a sexualização. As conclusões evidenciam a influência das representações mediáticas na persistência de estereótipos e desigualdades de género e revelam como estas questões transcendem o *breaking*, refletindo preconceitos e ideias mais amplas da sociedade em geral. Neste sentido, a nova classificação do *breaking* como desporto e modalidade olímpica, tem contribuído positivamente para o destaque do trabalho de *b-girls* portuguesas, assim como as tecnologias digitais e as redes sociais *online*, apesar dos desafios e dilemas, possibilitam uma representação mais equilibrada de género.

Palavras-chave: Cultura *hip-hop*; *Breaking*; *B-girls*; Género; Representações mediáticas; Estereótipos de género; Portugal

Abstract

This dissertation fills a gap in academic and scientific research by focusing on the perspective of *b-girls* in the context of breaking in Portugal, a dance style within hip-hop culture. The study investigates the perceptions, experiences, practices, and discourses of b-girls in the realm of breaking, delving into gender issues and the impact of media representations. The mainstream media have also been responsible for creating the widespread perception that breaking and hip-hop culture predominantly revolve around men, emphasizing male figures and downplaying the presence and contributions of women. The research is based on contributions from interviews with seven b-girls, revealing challenges related to gender stereotypes, body image pressures, and sexualization. The findings highlight the influence of media representations on the persistence of gender stereotypes and inequalities, illustrating how these issues extend beyond the realm of breaking, reflecting broader societal biases and ideas. In this regard, the recent classification of breaking as an olympic sport has positively contributed to the recognition of portuguese b-girls' work, and digital technologies and social media, despite the challenges and dilemmas, enable a more balanced gender representation.

Keywords: Hip-hop culture; Breaking; B-girls; Gender; Media Representations; Gender stereotypes; Portugal

Glossário temático (no âmbito do *breaking*)

Cultura *hip-hop*:

- **Cultura *hip-hop*:** Movimento cultural que emergiu no Bronx e foi-se desenvolvendo ao longo dos anos setenta e oitenta do século passado nos Estados Unidos da América. Fruto do potencial de mercado de alguns dos seus produtos (particularmente da música *rap*), o *hip-hop* consolidou-se como fenómeno global, conquistando seguidores por todo o mundo (Raposo, 2007: 39). Caracterizada por quatro elementos/vertentes – *djing*, a criação de música; *mcing*, a arte da rima e poesia; *breaking*, a dança; e *graffiti*, uma forma de arte visual – a cultura *hip-hop* engloba valores como inclusão, abertura e participação (*peace, unity, love e having fun*), fundados na expressão pessoal, criatividade, resistência e consciência social (Schloss, 2009: 4; Aprahamian, 2023: 120; 126; Simões, 2013: 163).
- **Crew:** No contexto da cultura *hip-hop*, uma *crew* refere-se a um grupo de indivíduos unidos por interesses comuns, normalmente envolvidos com uma ou mais vertentes da cultura. São identificadas por nomes exclusivos (por exemplo, *Feel It Crew*) e desempenham um papel importante na construção de comunidades e na preservação de tradições (Raposo, 2019: 334).
- **Comunidade:** No contexto da cultura *hip-hop*, a comunidade refere-se a um grupo de indivíduos que compartilham a paixão pelo *hip-hop*, constituindo uma grande família. A comunidade desempenha um papel fundamental na promoção da expressão artística, criatividade, conexão e no respeito pelas raízes culturais do movimento. Ao longo dos anos e à medida que as vertentes se especializaram, a comunidade fragmentou-se cada vez mais nas suas várias expressões (Schloss, 2009: 156). Na presente dissertação, o termo refere-se à comunidade de dança *hip-hop* ou à comunidade de *breaking* especificamente.

Elementos da cultura *hip-hop*:

- **Djing:** Prática artística que envolve técnicas de manipulação de som ao vivo (*looping, scratching, sampling*, entre outros) através da utilização de equipamentos de áudio especializados, como os giradiscos, geralmente realizada em festas e eventos sociais (Raposo, 2007: 40; Aprahamian, 2023: 154).
- **Mcing:** Prática artística que envolve a expressão vocal, através da criação e recitação, normalmente de forma improvisada, de rimas e versos rítmicos em sincronia com a música, frequentemente abordando temas de cariz pessoal, social, cultural e político. A evolução desta prática artística deu origem ao género musical *rap* que possui uma ampla variedade de estilos e subgéneros (Fradique, 2003: 223-225; Raposo, 2007: 39)
- **Breaking:** Prática artística que envolve a manifestação corporal caracterizada pela expressão individual espontânea, representando fisicamente a ideia de ir além das normas e expectativas estabelecidas – ou seja, *breaking* (Aprahamian, 2023: 54; Pabon, 2006: 19). É o termo paritário para designar um estilo de dança *hip-hop*, também denominado de *b-boying, b-girling* e erroneamente *breakdance*, sendo este estilo específico o objeto de análise da presente investigação.

- **Graffiti:** Prática artística que envolve a expressão visual, normalmente realizada em espaços públicos urbanos, relacionada com a produção de mensagens (inscrições, desenhos, pinturas, entre outros) consciencializadoras e de protesto de cariz pessoal, social e cultural (Raposo, 2007: 40; Fradique, 2003: 223-225).

Dança na cultura hip-hop:

- **Dança hip-hop / Street dance / Funk Styles:** O termo dança *hip-hop* (e não danças urbanas) designa um conjunto variado de estilos de dança de rua e *clubbing* como *rocking* ou *uprocking*, *breaking*, *krump*, *locking*, *popping*, *house*, *waacking* entre outros. O termo *street dance* designa especificamente os estilos de dança urbana, isto é, que foram criados e desenvolvidos na rua ou em espaços sociais informais, nomeadamente *rocking* ou *uprocking*, *breaking*, e outros – *East Coast movement*. O termo *funk styles* designa os estilos de dança associados à música *funk*, *soul* e *R&B*, como *locking*, *popping*, entre outros, que foram criados e desenvolvidos em discotecas e espaços sociais informais, como parte de um outro movimento cultural – *West Coast funk movement*. Assim, ao referir-se à variedade de estilos associados à cultura *hip-hop*, o termo dança *hip-hop* é o mais abrangente e correto para designar a diversidade associada à dança na cultura *hip-hop* (Pabon, 2006: 25).

Elementos do breaking:

- **Toprock:** É a parte da dança feita em pé, incluindo passos de dança, movimentos de braços e outras ações realizadas em posição vertical que antecedem a ida para o chão e procuram fazer uma declaração – por exemplo, *indian step* (Schloss, 2009: 86; Raposo, 2019: 334).
- **Footwork:** Movimentos rápidos e complexos dos pés realizados rente ao chão, normalmente com as mãos a servir de apoio, incluindo uma variedade de movimentos rítmicos, fluídos e elaborados dos pés – por exemplo, *six step* (Schloss, 2009: 86; Raposo, 2019: 334).
- **Power moves:** Movimentos acrobáticos e dinâmicos que geralmente envolvem o uso da força centrífuga para girar o corpo, exigindo não só força, mas também equilíbrio e técnica – por exemplo *windmill* (Schloss, 2009: 86; Raposo, 2019: 334).
- **Freezes:** Posições estáticas e expressivas que os dançarinos assumem durante a *performance* de *breaking*, com o objetivo de criar “momentos impactantes e extraordinários” – por exemplo *shoulder freeze* (Schloss, 2009: 86; Raposo, 2019: 334).
- **B-boy/ B-girl:** Termos utilizados para designar os dançarinos praticantes de *breaking*, embora o vocábulo *b-boy* tenha sido utilizado erroneamente na década de noventa para descrever *rappers*, jovens ou membros da “geração *hip-hop*”. Apesar de não serem um elemento fundamental do estilo em si, estes termos enfatizam a identidade e compromisso do dançarino com a cultura *breaking* (Simard, 2014: 52; Schloss, 2009: 74).

Eventos e encontros:

- ***Battle de breaking:*** Designa uma competição, geralmente amigável, onde *b-girls* e *b-boys* procuram demonstrar habilidade e criatividade através da dança. Normalmente, os dançarinos entram à vez e dançam durante alguns segundos, sendo que a duração limite da “entrada” pode variar de uma *battle* para a outra. Os dançarinos competem individualmente e, por vezes, em equipa, com o propósito de demonstrarem as suas capacidades e destacarem-se, assumindo uma atitude que não é exatamente hostil, mas mais como um sentimento de desafio (Schloss, 2009: 108).
- ***Chyper de breaking:*** As *chypers* são os locais privilegiados de trocas de experiências entre *b-girls* e *b-boys* onde a competição não tem lugar, apenas a partilha. São círculos informais, onde os dançarinos entram de forma espontânea. Deste modo, as *chypers* proporcionam um espaço para a expressão individual e coletiva (Raposo, 2019: 336).
- ***Jam:*** Normalmente realizadas em ambiente descontraído e festivo, as *jams* são locais onde a comunidade se reúne para competições, *performances*, socialização e celebração da cultura (Arahamian, 2023: 79).
- ***Workshops ou aulas de breaking:*** Atividades educacionais e práticas frequentadas por *b-girls* e *b-boys*, que representam uma transição da cultura para o espaço institucional de aprendizagem. As aulas proporcionam a oportunidade de aprimorar movimentos, técnicas e habilidades (Arahamian, 2023: 121).
- ***Competição de hip-hop:*** Eventos competitivos nos quais os dançarinos e grupos de dança demonstram a sua criatividade, estilo e técnica num palco, competindo entre si em diversas categorias baseadas na idade ou no número de elementos que integram o grupo. As atuações têm, normalmente, entre dois a cinco minutos, com o objetivo principal de demonstrar habilidades em mais do que um estilo. Assim, nessas atuações, é comum encontrar uma mistura entre *breaking*, *popping*, *locking*, *hip-hop* e outros estilos. Um exemplo destas competições é o *Hip-hop Internacional*, uma competição de hip-hop que ocorre em cada país, seguida de uma final nos Estados Unidos, onde dançarinos de todo o mundo se reúnem para competir e representar o seu país, caso tenham sido selecionados na final nacional.

Índice

Glossário temático (no âmbito do <i>breaking</i>).....	v
Índice de tabelas.....	xii
Índice de fotos.....	xii
Capítulo 1 Introdução.....	1
Capítulo 2 Revisão de Literatura.....	3
2.1. Género.....	3
2.1.1. Género <i>versus</i> sexo.....	3
2.1.2. A construção social da diferença e os estereótipos de género.....	4
2.2. Representações Mediáticas.....	6
2.2.1. A influência dos média na perceção da realidade.....	6
2.2.2. Representações mediáticas de género em Portugal.....	7
2.3. Breaking.....	8
2.3.1. Introduzir o <i>hip-hop</i> e o <i>breaking</i>	8
2.3.2. A influência dos média no <i>breaking</i>	9
2.3.3. A construção social masculina do <i>breaking</i>	10
2.3.4. “ <i>There Were Females That Danced Too</i> ”: (re)definindo a presença feminina nos primórdios do <i>breaking</i>	15
Capítulo 3 Capítulo Metodológico.....	17
3.1. Descrição do estudo.....	17
3.1.1. Questões e objetivos da pesquisa.....	17
3.1.2. Relevância da pesquisa.....	18
3.2. Procedimentos metodológicos.....	19
3.2.1. Estratégia metodológica.....	19
3.2.2. Técnica de recolha de dados: Entrevista compreensiva.....	20
Capítulo 4 Apresentação, aplicação e discussão dos dados.....	23
4.1. Perfil geral das <i>b-girls</i> entrevistadas e relação que estabelecem com o <i>breaking</i>	23
4.2. Género no <i>breaking</i>	24
4.2.1. História e evolução do <i>breaking</i> em Portugal: perspetivas e vivências das <i>b-girls</i>	24

4.2.2. Desafios de género no <i>breaking</i>	28
4.2.2.1. Questões terminológicas.....	28
4.2.2.2. Exigência física	29
4.2.2.3. Pressões sociais	30
4.2.2.4. Discriminação positiva e valorização diferencial	32
4.2.2.5. Perceções de género	34
4.3. Representações mediáticas do <i>breaking</i>	35
4.3.1. Sobre o termo <i>breakdance</i>	35
4.3.2. Representações mediáticas de género no <i>breaking</i>	36
4.3.3. Representações mediáticas e questões de género no <i>breaking</i> : repercussões da construção social masculina do <i>breaking</i> em Portugal	42
Capítulo 5 Considerações Finais	45
Bibliografia	47
Fontes de Informação	49
Anexos.....	50
Anexo A – Guião de entrevista	50
Anexo B – <i>OU.kupa</i>	51
Anexo C – Perfil das <i>b-girls</i> entrevistadas e relação que estabelecem com o <i>breaking</i>	56

Índice de tabelas

Tabela 1 – Modelo de análise

Tabela 2 – Perfil das *b-girls* entrevistadas e relação que estabelecem com o *breaking*

Índice de fotos

Foto 1 – Ficha técnica equipa *OU.kupa*

Foto 2 e 3 – Exposição “contexto e origem”

Foto 4 e 5 – Exposição “uma primeira nuvem de referências para o panorama nacional”

Foto 6, 7, 8, 9 e 10 – Lista de *b-boys* e *b-girls* em Portugal enviada por *Breaking Portugal* a 14 de junho

Capítulo 1

Introdução

A cultura *hip-hop* existe há mais de cinquenta anos e é celebrada e estimada por pessoas por todo o mundo, mas, surpreendentemente, a pesquisa académica sobre *hip-hop* em Portugal, sobretudo no contexto da dança é escassa. A presente dissertação pretende colmatar, em parte, essa lacuna, focando a perspetiva das *b-girls*, cujas vozes (Ragin, 1994) e experiências foram frequentemente sub-representadas nos média e nos estudos académicos realizados sobre *breaking* além-fronteiras.

O *breaking* é um estilo de dança ligado à cultura *hip-hop*, com raízes profundas na manifestação artística e cultural, criatividade e expressão individual, reconhecível pelo uso da corporalidade e vestuário, que afirmam um estilo de vida gerador de uma identidade coletiva específica e reconhecível (Raposo, 2012: 328). Inicialmente, era uma dança cultural praticada em espaços sociais informais e na rua, realizada em ambientes de festa, onde iam existindo *chypers* e *battles* que, com o tempo, foram dando lugar a competições e eventos mais formalizados e institucionalizados como a *Battle of the Year*, *Red Bull BC One*, *The World Battle*, entre outros. Atualmente, o *breaking* é reconhecido como um desporto e modalidade olímpica, que irá integrar o programa dos Jogos Olímpicos de 2024, em Paris.

Fruto da natureza informal da sua origem, grande parte da história do *breaking* foi transmitida oralmente, produzindo diferentes versões e perspetivas sobre os acontecimentos e as personalidades que moldaram o movimento (Pabon, 2006: 18; Aprahamian, 2023: 17). Não obstante, a cultura *breaking* tem sido historicamente dominada por homens, com ênfase significativa nas figuras masculinas¹.

As mulheres sempre estiveram presentes, apesar de em menor número e, muitas vezes, em papéis menos visíveis (Aprahamian, 2023: 114). Esta realidade revelou-se particularmente evidente nas primeiras décadas do *breaking*, o que se refletiu na sua representação nos meios de comunicação social. Quando o *breaking* e o *hip-hop* se tornaram fenómenos globais, o protagonismo foi concedido aos homens e as mulheres raramente eram representadas no papel de dançarinas ou praticantes (Fung, 2014: 40). Deste modo, desenvolveu-se uma imagem hipermasculinizada do *breaking*, centrada nas figuras masculinas e nas suas habilidades e características (Aprahamian, 2023: 124).

Os meios de comunicação social, foram uns dos responsáveis pela criação da perceção generalizada de que o *breaking* e a cultura *hip-hop* são predominantemente centrados nos homens e na masculinidade, “(...) journalists are responsible for gendering hip hop culture into a male pursuit” (Fogarty, 2010, como citado em Aprahamian, 2023: 116), minorizando a presença das mulheres nestes

¹ A seleção do *breaking* entre os estilos da dança *hip-hop* parte de reflexões que fiz enquanto bailarina do grupo de competição de *hip-hop* *Feel It Dance Company*, do qual faço parte há treze anos. Ao longo deste período, tive a oportunidade de participar em diversos *workshops* de vários estilos, sendo que a primeira vez que aprendi *breaking* com uma *b-girl* foi em 2022. Dado que o *breaking* sempre foi pouco acessível para mim, ter desbloqueado novos movimentos e sensações em relação ao estilo fez-me refletir. Aquando da minha participação em aulas de *breaking* em eventos de dança, curiosamente, sempre me deparei com professores homens. Nas *battles* de *breaking* em que estive presente, além do número bastante superior de *b-boys*, o painel de jurados raramente integrava uma *b-girl*. À medida que aprofundi face às inquietações iniciais, comecei a notar a escassa representação das mulheres em documentários e produções mediáticas em comparação com os homens, o que me levou a questionar essa disparidade.

contextos ao longo dos anos. No entanto, conforme destacado por Aprahamian (2023: 106) “when looking beyond mediated depictions of breaking in the 1980s, however, we find that young women were always involved in the dance”. A investigação exploratória levada a cabo gira assim em torno de três grandes áreas que estabelecem uma relação intrínseca entre si: género, representações mediáticas e *breaking*. O principal objetivo desta pesquisa é destacar as perceções e as experiências das *b-girls*, explorando questões de género específicas no contexto *breaking* e analisado como as representações mediáticas desempenharam e desempenham um papel crucial na construção dessas narrativas. Com o propósito de relacionar histórica e teoricamente estas temáticas, contribuindo para a produção de conhecimento sobre a dança *hip-hop* em Portugal, desenvolveu-se a seguinte questão de partida:

De que forma as perceções das *b-girls* sobre as representações mediáticas de género no *breaking* se relacionam com as questões de género associadas ao *breaking* em Portugal?

Desta questão, desdobram-se outras que com ela se relacionam e que irão permitir chegar a um entendimento mais holístico dos componentes de análise: a) Que questões de género específicas identificam as *b-girls* no *breaking*, com destaque para Portugal?; b) Como são percebidas as representações mediáticas do *breaking* pelas *b-girls*, com destaque para Portugal? Existem diferenças significativas entre as entrevistadas?

Adotando uma estratégia metodológica qualitativa, partindo das perceções, experiências, práticas e discursos das *b-girls* em Portugal relativamente às representações mediáticas e questões de género associadas ao *breaking*, explora-se o seu entendimento sobre o impacto histórico da construção masculina do estilo, analisando como as *b-girls* resistem a normas de género mais amplas da sociedade portuguesa e desafiam a perceção tradicional do *breaking* como predominantemente masculino, desconstruindo estereótipos de género associados à cultura *hip-hop* e, conseqüentemente, estereótipos de género presentes na sociedade em geral, dado que o *breaking* é um lugar onde essas normas se manifestam, reproduzem, mas são também desafiadas (Aprahamian, 2023: 124).

Procuro atender tanto o meio académico como a comunidade de dança *hip-hop* em Portugal, partindo de testemunhos recolhidos em primeira mão através de entrevista. As entrevistas emergem como o instrumento mais frequentemente utilizado na recolha exaustiva e alargada dos significados atribuídos aos fenómenos (Azevedo et al., 2017: 160). Neste sentido, foram entrevistadas sete *b-girls* portuguesas e/ou residentes em Portugal, com o propósito de aprofundar sobre as representações mediáticas e questões de género associadas ao *breaking* neste contexto específico.

A presente investigação inicia-se com o enquadramento teórico das áreas de estudo, partindo do geral para o particular; segue-se o capítulo metodológico onde são descritos os objetivos, a relevância e os procedimentos metodológicos adotados na pesquisa, incluindo a exposição do modelo analítico aplicado; a análise das perceções, experiências, práticas e discursos das *b-girls* relativamente às questões de género no *breaking* e ao impacto das representações mediáticas para a cultura, é apresentada no capítulo de apresentação, aplicação e discussão dos dados; e, por último, são expostas as considerações finais, onde se destacam as conclusões da pesquisa e as possíveis direções para futuras investigações.

Capítulo 2

Revisão de Literatura

2.1. Género

2.1.1. Género *versus* sexo

A pesquisa bibliográfica sobre determinado tópico permite conhecer quais os conceitos e teorias que lhe têm sido aplicados, os autores a preveligiar, os métodos que têm sido utilizados, as suas potencialidades e limitações, mas também permite identificar controvérsias, conflitos e lacunas na bibliografia existente (Bryman, 2012: 8).

Os conceitos funcionam como rótulos que permitem compreender melhor o mundo social e facilitam a organização da nossa pesquisa (Bryman, 2012: 8). A conceptualização, isto é, o ato de definir conceitos, é necessário para chegarmos a conclusões significativas sobre os mesmos (Babbie, 2021: 129). Deste modo, começou-se por tentar definir-se um dos conceitos orientadores desta dissertação: género. Para tal, será pertinente colocar em evidência as noções de sexo e de género.

Nos primeiros meses de vida o género do/a bebé começa a ser construído: é atribuído um nome, maioritariamente vestem-no/a de cores diferentes e é criado um espaço físico de tal forma distintivo que é normalmente fácil concluir se o/a bebé é do sexo masculino ou do sexo feminino. Assim sendo, podemos afirmar que o sexo é um fator social e cultural na medida em que as pessoas tendem a reagir de maneira diferente perante o sexo da criança, tanto ao nível da oferta de brinquedos, como relativamente a expectativas de desempenho, expressão de elogios e encorajamentos, entre outros (Vieira, et al., 2011: 10).

A caracterização, quase automática, de mulheres e homens em termos pessoais e sociais a partir do conhecimento da sua categoria biológica é tida como redutora, principalmente a partir da década de sessenta do século passado com o dealbar da segunda vaga feminista e o seu pensamento crítico. Neste sentido, com o objetivo político de problematizar as diferenças entre os sexos como o resultado, sobretudo, de construções sociais e culturais, é introduzido o conceito de género nas ciências sociais² (Schouten, 2011: 9).

Segundo Ann Oakley, o sexo, tradicionalmente categorizado como masculino e feminino, corresponde a características anatómicas e fisiológicas que legitimam a diferenciação em termos biológicos. Já o género alude a atributos psicológicos e aquisições culturais e sociais que mulheres e homens vão incorporando ao longo do processo de formação da sua identidade, e que tendem a estar associados aos conceitos de feminilidade(s) e masculinidade(s)³ (Vieira, et al., 2011: 12). Deste modo, o conceito de sexo pertence ao domínio da biologia, enquanto o de género associa-se ao domínio cultural e remete para a construção de significados sociais.

² O conceito de género foi introduzido nas ciências sociais por Ann Oakley na sequência da publicação da sua obra *Sex, Gender and Society* em 1972, sendo um termo já conhecido para as ciências médicas (Amâncio, 2003: 694).

³ As expectativas de género, isto é, as ideias que definem a(s) masculinidade(s) e a(s) feminilidade(s), são adquiridas, podendo mudar ao longo do tempo e variar dentro e entre culturas (Schouten, 2011: 43).

Gradualmente, foi possível observar uma evolução nos temas orientadores comum aos estudos sobre as mulheres, sobre os homens e sobre o gênero, uma vez que o foco deixou de estar nas diferenças entre sexos, passando a abordar-se o gênero como componente essencial das relações sociais, ou seja, reconhece a influência social e cultural na construção de identidades de gênero e nas relações sociais (Schouten, 2011: 15; Amâncio, 2003: 708). Como afirma Vale de Almeida (1995: 97), em conformidade com Bourdieu (1999: 8), ao dividir as características, as atividades e os espaços em masculino e feminino insere-se o ser humano num sistema de oposições homólogas, como alto/baixo, fora/dentro, público/privado, fazendo parecer que a diferença está inscrita na natureza das coisas⁴, reforçando e perpetuando, deste modo, regimes de poder, desigualdade e opressão.

Procurando romper com determinismos biológicos associados ao gênero, vários autores de horizontes diversos como Laqueur (1992), Fausto-Sterling (2000, 2001) e Butler (1990) defendem que a observação e definição dos sexos, ou seja, as diferenças biológicas, são igualmente produtos sociais, derivados de discursos das ciências médicas e biológicas e das normas sobre o gênero correntes na sociedade (Schouten, 2011: 40). Butler (1990: 200), acrescenta que o gênero não é apenas algo que a sociedade impõe aos indivíduos, é também um ato performativo, onde mulheres e homens escolhem certos comportamentos e ignoram outros e, ao fazê-lo, (re)fazem gênero. Para a autora, o gênero é uma construção contingente e contextual, em constante reconfiguração, que se torna real através da repetição e reforço em práticas e discursos sociais (Butler, 1990: 200-201).

A crescente compreensão de que sexo e gênero são construções sociais e culturais que não se limitam a categorias fixas e opostas e o reconhecimento do envolvimento ativo e criativo dos indivíduos na produção das suas identidades, permitiu reconhecer a diversidade e a variabilidade de masculinidades e feminilidades, assim como incluir outras dimensões de gênero que tenham sido negligenciadas até então pelos determinismos biológicos e sociais (Pereira, 2012: 42).

2.1.2. A construção social da diferença e os estereótipos de gênero

Até aos anos sessenta do século passado, o androcentrismo prevalecia na análise social, considerando, exclusivamente ou maioritariamente, as experiências masculinas como padrão universal. Esta visão privilegiava o homem em detrimento da mulher (e outras identidades de gênero) que era vista como o *Outro* ou, conforme o título do livro precursor das novas tendências das ciências sociais e humanas⁵, *O Segundo Sexo* de Simone de Beauvoir.

Já em 1949, Simone de Beauvoir, falava da legitimação da construção das diferenças sociais recorrendo à biologia, ao defender que o ser humano do sexo feminino *não nasce mulher, mas sim torna-*

⁴ O dualismo de gênero é evidente no universo *breaking* dado que os praticantes designam-se *b-boys*, quando homens, e *b-girls*, quando mulheres, excluindo, à primeira vista, os que não se reveem nas categorias binárias.

⁵ A presença predominante de investigadores do sexo masculino teve impacto na produção de conhecimento sobre a realidade empírica, sendo assim, a nova orientação traduziu-se num grande número de estudos sobre a “mulher”, muitos dos quais ofereceram uma nova perspetiva sobre fenómenos anteriormente analisados. No *breaking*, observa-se a predominância das opiniões e vivências dos praticantes do sexo masculino.

se mulher pela incorporação de modos de ser, de papéis, de posturas e de discursos que vão ao encontro do modelo de feminilidade dominante da cultura a que pertence⁶ (Vieira, et al., 2011: 13).

Como referido anteriormente, as expectativas de género são adquiridas, podendo mudar ao longo do tempo e variar dentro e entre culturas (Schouten, 2011: 43). O género é uma das primeiras categorias que a criança aprende, facto que desempenha um papel importante na formação da sua identidade e na compreensão do mundo ao seu redor. Os modelos dominantes de masculinidade e feminilidade são aprendidos e perpetuados na interação social, na família, na escola, na divisão do trabalho, no estado (Amâncio, 2003: 700), bem como na religião e nos meios de comunicação social (Schouten, 2011: 54; 67), mas também em diversas outras instituições e contextos sociais que compõem a vida de um indivíduo.

Pesquisas sociológicas e psicológicas diversas, cujo foco reside na procura de diferenças/semelhanças entre mulheres e homens, concluíram pela inexistência de diferenças sexuais em domínios como, por exemplo, o cognitivo, outros sugerem que existem diferenças entre os sexos, sobretudo ao nível da personalidade na vida adulta, quando se pede às pessoas que se autodescrevam de acordo com determinadas características. Certos traços como sensibilidade, emocionalidade, gentileza, empatia e a propensão para estabelecer relações são frequentemente atribuídos às mulheres, agrupados sob a designação de *expressividade feminina*, enquanto independência, competitividade, agressividade e dominância continuam a ser associados aos homens, sob a designação de *instrumentalidade masculina*⁷ (Vieira, et al., 2011: 13).

Observa Amâncio (1994: 33), “o senso comum associa ao diformismo sexual um conjunto de características de personalidade e orientações de comportamento, organizados em modos de ser homem e de ser mulher, que não encontram fundamento nas diferenças biológicas, antes as utilizam como pretexto”. Neste sentido, os estereótipos⁸ de género são o conjunto de crenças amplamente partilhadas pela sociedade sobre o que significa ser mulher ou homem, definindo igualmente características sobre o que não deverão exibir quer em termos físicos ou psicológicos (Ward e Grower, 2020: 178).

De um modo geral, os homens tendem a ser vistos como mais fortes, ativos, competitivos e agressivos do que as mulheres, as quais são caracterizadas como mais carinhosas, mais aptas a prestar cuidado, com uma autoestima mais baixa e como sendo mais propensas a prestar auxílio em situações difíceis⁹ (Vieira, et al., 2011: 26).

⁶ O mesmo poderá dizer-se a propósito da aprendizagem do que é ser homem por parte dos seres humanos que nascem do sexo masculino.

⁷ Talcott Parsons e Robert Bales (1955) cunharam os termos *expressividade feminina* e *instrumentalidade masculina*, que viriam a ser utilizados em outras áreas, para classificar e distinguir mulheres e homens, fazendo corresponder diretamente a distinção biológica a diferenças psicológicas (Vieira, et al., 2011: 14).

⁸ Estereótipos são crenças simplistas que tendem a generalizar e categorizar as pessoas sem considerar individualidades ou variações. Estes baseiam-se normalmente na biologia: diferenciação sexual, cor da pele ou uma outra característica rapidamente observável, como a deficiência ou a expressão verbal (Schouten, 2011: 40).

⁹ Os estereótipos podem ser negativos ou positivos. Ambos os sexos consideram que as qualidades atribuídas aos homens têm mais valor do que as atribuídas às mulheres (Schouten, 2011: 42).

2.2. Representações Mediáticas

2.2.1. A influência dos média na percepção da realidade

Procurando dar continuidade à definição dos conceitos orientadores desta dissertação, avançamos para a definição do que são representações mediáticas.

Vivemos, atualmente, numa verdadeira aldeia global, designação de McLuhan para caracterizar a sociedade atual onde a tecnologia não só introduziu novas modalidades de comunicação como potenciou, a níveis extremos, a conectividade global que surgiu com os jornais no final do século XIX¹⁰ (Serra, 2007: 62). Os meios de comunicação social ou média – jornais, rádio, cinema, televisão, *internet*, entre outros – não só fornecem entretenimento, como providenciam e moldam muita da informação que utilizamos na vida quotidiana (Giddens, 1997: 535).

As representações mediáticas referem-se aos modos como os meios de comunicação retratam acontecimentos, assuntos, pessoas e ideias, envolvem a seleção de informações, imagens, palavras e narrativas específicas que moldam a forma como determinado assunto é apresentado e apreendido pelos espetadores (Serra, 2007: 165). Neste sentido, as representações mediáticas não são um reflexo direto da realidade, mas, em vez disso, são interpretações e construções que moldam ativamente a percepção e compreensão dos assuntos por parte dos indivíduos¹¹.

*Framing*¹² é uma das estratégias utilizadas pelos média para moldar a percepção e compreensão do público, referindo-se a variações acerca do modo como a informação é apresentada ou enquadrada e percecionada no discurso público (Gradim, 2016: 7). A seleção e o destaque de certos aspetos, características ou elementos de uma narrativa, enquanto outros são minimizados ou ignorados, influencia o modo como as pessoas percecionam a importância, relevância e significado de determinado assunto, bem como as suas atitudes e opiniões sobre o tema (Gradim, 2016: 25).

Gaye Tuchman explora a metáfora da janela para caracterizar a noção de *framing*, realçando que as notícias (assim como programas televisivos, filmes, *podcasts*, entre outros) não são transparentes ou imparciais, mas antes moldadas por decisões editoriais, estruturas de poder e ideologias (Gradim, 2016: 47). Também Pierre Bourdieu, no âmbito da televisão, utiliza a metáfora dos óculos para designar o modo como a realidade é percebida pelos jornalistas, “a televisão apela à dramatização, no duplo sentido da palavra: põe em cena, em imagens, um acontecimento e exagera a sua importância, a sua gravidade e o seu carácter dramático, trágico” (Bourdieu, 1997: 12).

No caso do *breaking* e da cultura *hip-hop*, os meios de comunicação social (re)produziram uma imagem hipermasculinizada, “(...) journalists are responsible for gendering hip hop culture into a male pursuit” (Fogarty, 2010, como citado em Aprahamian, 2023: 116).

¹⁰ Na sua forma moderna, os jornais surgiram no século XVIII, no entanto, só se tornaram diários e com um grande público leitor a partir do século XIX (Giddens, 1997: 528).

¹¹ As audiências fundamentam a sua percepção da realidade a partir da experiência pessoal, da interação com os pares e, não menos importante, através da interpretação de seleções efetuadas pelos média (Gradim, 2016: 7).

¹² Além do *priming* e *agenda-setting* (Gradim, 2016).

2.2.2. Representações mediáticas de género em Portugal

Antes de abordar a questão das representações mediáticas de género no universo *breaking*, importa analisar como os meios de comunicação social, com destaque para a televisão, retratam mulheres e homens, em especial no contexto português, foco desta dissertação.

Com o dealbar da segunda vaga feminista, foi validada a influência que os média possuem como agentes de produção das representações e práticas que definem o género (Cerqueira, 2008: 139). A presença de desigualdades de género é perceptível em diferentes vertentes da realidade mediática, com ênfase para os retratos estereotipados (mais evidentes na publicidade) e para a sub-representação das mulheres em profissões na área da comunicação, informação e tecnologia.

Sabe-se que o discurso mediático caracteriza-se pela tentativa de sedução de um público alvo, assim, visando um interesse comercial, mais eminente na publicidade, deve estabelecer-se uma ligação entre o produto a ser vendido e o seu público-alvo, sendo o recurso a estereótipos de género uma das estratégias utilizadas para atingir esse objetivo (Freitas e Cabecinhas, 2014: 3136). Neste sentido, no âmbito da análise de mensagens publicitárias em vários média, concluiu-se que as mulheres tendem a estar mais vezes associadas ao mundo da beleza e uma vida confortável, enquanto que os homens são frequentemente conotados ao reconhecimento social e senso de realização (Pereira e Veríssimo, 2008: 899). Do mesmo modo, as mulheres surgem mais vezes relacionadas com o contexto familiar, bem como no papel de celebridade, enquanto os homens prevalecem em papéis sociais e profissionais (Pereira, et al., 2013: 263). Estes dados sugerem que a publicidade perpetua estereótipos de género, refletindo e reforçando as normas associadas ao feminino e masculino.

No que respeita à presença no local de trabalho, no mais recente relatório elaborado pela ERC¹³ entre 2015 e 2017, é reconhecido que embora a feminização do mercado de trabalho em determinados setores seja substancial, os lugares de liderança continuam a ser ocupados por homens, sendo que a cobertura noticiosa na área da economia, finanças e negócios reflete essa tendência (ERC, 2018: 16). Em 2010, o GMMP¹⁴ Portugal, destacou que as mulheres são ainda raramente reconhecidas enquanto especialistas, assumindo essa função em 16% e 14% enquanto porta voz. No ano de 2020¹⁵, verifica-se uma evolução positiva, sendo que 31% desempenham a função de porta-voz e 24% de especialista ou comentadora (GMMP, 2020: 24). As mulheres são maioritárias no papel de jornalistas e repórteres, no entanto, em termos de presença global na cobertura informativa, por cada três pessoas que protagonizam as notícias, apenas uma é uma figura feminina. As assimetrias no panorama das vozes nos média são mais significativas nos *legacy media* (imprensa, rádio e televisão) do que na *internet* (GMMP, 2020: 2).

¹³ A *Entidade Reguladora de Comunicação Social* realiza, desde 2006, a monitorização sistemática de conteúdos na informação diária, emitida em horário nobre, pelos operadores públicos (RTP1 e RTP2) e privados (SIC e TVI).

¹⁴ O *Global Media Monitoring Project* é o mais antigo e extenso projeto mundial sobre género nos média, desde 1995, e a cada cinco anos, é feita uma monitorização dos conteúdos mediáticos de um dia comum de notícias nos média informativos à escala mundial. Em Portugal essa monitorização ocorreu em 2010 e 2020.

¹⁵ Em 2010, as mulheres portuguesas representavam 56,0% e os homens 67,9% da população ativa, em 2020 as mulheres representavam 54,3% e os homens 63,7% (INE, *Estatísticas do Emprego*).

2.3. Breaking

2.3.1. Introduzir o *hip-hop* e o *breaking*

O *breaking* é um universo onde estas desigualdades de representação também têm lugar, devido a diferentes versões e perspectivas sobre os acontecimentos e as personalidades que moldaram o movimento face à ausência de documentação sistemática aquando da sua origem (Pabon, 2006: 18; Aprahamian, 2023: 17). Considerando o contexto português¹⁶, a pesquisa científica no âmbito do *breaking* (ou qualquer outro estilo de dança relacionado com a cultura *hip-hop*) é escassa.

Quando falamos em *hip-hop* referimo-nos a um fenómeno cultural que surgiu entre as comunidades urbanas do Bronx, as quais enfrentavam fortes desafios como segregação, pobreza e falta de oportunidades, “In the early 1970s, the unnamed culture known today as hip-hop was forming in New York City’s ghettos (...)” (Pabon, 2006: 19; Schloss, 2009: 125). O *hip-hop* distingue-se por ser uma cultura de rua, com raízes profundas na expressão artística e cultural, ligada à juventude urbana, caracterizada por quatro elementos¹⁷: *breaking*, *djing*, *mcing* e *graffiti* (Simões, 2013: 163).

Nos anos setenta, a palavra *break* significava transcender “(...) when people would break at a party, it meant that they were performing stylized movements that went beyond the norms of audience expectations (...) they would freestyle individually (...) with their own unique steps, slides, spins and gestures (...) these movements stood out for their rearrangement of space and couple formations on the dancefloor” (Aprahamian, 2023: 54). Ao romperem com a estrutura tradicional da dança a pares, estes dançarinos e os movimentos que realizavam, contribuíram para a criação e evolução de uma forma de expressão individual espontânea, que representava fisicamente a ideia de ir além das normas estabelecidas – ou seja, *breaking* – sendo que não existiam diretrizes rígidas que ditavam como os movimentos deveriam ser realizados (Aprahamian, 2023: 54).

Com o passar do tempo, através da criatividade, originalidade e experimentação, desenvolveu-se um processo dualístico onde coexistiam individualidade e, simultaneamente, pela acumulação de movimentos e técnicas, vocabulário coletivo¹⁸ (Aprahamian, 2023: 55).

O *breaking* é mais do que um estilo de dança, é uma forma de expressão única e inovadora, reconhecível pelo uso da corporalidade (seja na criação de movimentos de dança ou na postura e gestos no dia a dia) e vestuário, que afirmam um estilo de vida gerador de uma identidade coletiva específica e reconhecível (Raposo, 2012: 328).

¹⁶ Em junho de 2023, o projeto *OU.kupa* procurou mapear a história das danças de rua e *clubbing* em Portugal e apresentar uma primeira nuvem de referências para o panorama nacional. Para mais informações e detalhes sobre o projeto consultar os anexos (Anexo B: 50-54).

¹⁷ “Each element in this culture had its own history and terminology contributing to the development of a cultural movement (...) The culture was identified in the early 1980s” (Pabon, 2006: 19).

¹⁸ São componentes essenciais do *breaking*: *toprock*, *footwork*, *power moves* e *freezes*.

2.3.2. A influência dos média no *breaking*

Desde o aparecimento do *rock* nos meios de comunicação social na década de cinquenta, observa-se um proliferamento de culturas juvenis e formas de viver a juventude que não podem ser separadas do processo de mercadorização¹⁹ de que foram alvo os seus produtos culturais. O *hip-hop* surge no meio desta revolução dos média, quando a indústria cultural espalhava conteúdos mediáticos associados a estilos musicais, estéticos e comportamentais (Raposo, 2007, p. 38).

Como referido anteriormente, os média moldam em parte a forma como determinado assunto é apresentado e apreendido pelos espetadores (Serra, 2007: 165). A sua influência na formação de narrativas dominantes sobre o *hip-hop*, em particular sobre o *breaking*, é inegável (Schloss, 2009: 58).

Após a publicação do primeiro artigo sobre *breaking* em 1981 no *Village Voice*²⁰, pela escritora e crítica de dança Sally Banes, a *street dance* ganha enorme destaque no cenário cultural e artístico de Nova Iorque (Arahamian, 2023: 161). De acordo com Forman (2004: 10), “From its beginning, breaking formed a link between the street and the nightclub, and it was a crucial factor in hip-hop’s transition from the underground environment, including subway platforms and neighborhood parks, to the mass-mediated realm of mainstream culture”. O grupo apresentado no artigo de Banes, os *Rock Steady Crew*, rapidamente foram convidados para atuar em diversas discotecas e salas de espetáculo, tendo captado a atenção de Hollywood, sendo contratados para apresentar uma sequência no filme *Flashdance*, lançado em 1983. O que se seguiu foi uma grande exposição mediática, publicidade, filmes, digressões e vídeos musicais, que difundiram o *breaking* para o mundo (Arahamian, 2023: 161). O artigo de Banes foi um marco crucial para a popularidade e ascensão do *breaking* nos média e consequente disseminação global, no entanto, foi igualmente o ponto de partida para a proliferação de certas narrativas erróneas (Arahamian, 2023: 8).

Partindo das análises de Banes, que descreveu o estilo como “a ritual combat that transmutes aggression into art”, as ideias que predominavam na literatura e em filmes dos anos oitenta e noventa, retratavam o *breaking* como resposta à violência entre gangues, apresentando visões distorcidas do bairro carregadas de estereótipos raciais, de classe e, em foco neste estudo, de género (Arahamian, 2023: 7). Muitos dos repórteres e historiadores da época, incluindo Banes²¹, optaram por não explorar o Bronx aquando da realização das suas pesquisas²², reproduzindo narrativas pré-existentes, repletas de estereótipos, no entanto “when looking beyond mediated depictions of breaking in the 1980s, however, we find that young women were always involved in the dance and were, in fact, pivotal to its formation (Arahamian, 2023: 106). Na presente investigação, aprofunda-se sobre os estereótipos de género e a narrativa hipermasculinizada (re)produzida e (re)forçada pelos média sobre o *breaking*.

¹⁹ A mercadorização corresponde ao processo de criação de um objeto de consumo. Já a comercialização está associada aos mecanismos de venda, distribuição e apresentação desses produtos (Fradique, 2003: 49).

²⁰ Sally Banes, 1981, *Breaking is Hard to Do: To the Beat Y'all*.

²¹ Sendo que a própria alertou para as limitações das suas descobertas (Arahamian, 2023: 8).

²² “The lack of information (...) was likely associated with the fear of venturing into working-class communities of color” (Arahamian, 2023: 7).

Importa ainda destacar que a assimilação e adaptação do *breaking* na cultura popular provocou alterações na sua forma e significado, impulsionando a distinção entre os termos *breaking* (ou *b-boying/b-girling*) e *breakdancing* (ou *breakdance*), “One of the first things that beginning b-boys or b-girls learn from their peers is not to refer to the practice as ‘breakdancing’” (Schloss, 2009: 58). Como descreve Pabon (2006: 18), “Although dance forms associated with hip-hop did develop in New York City, half of them (that is, popping and locking) originated and developed on the West Coast as part of a different cultural movement. Much of the media coverage in the 1980s grouped these dance forms together with New York’s native dance forms (b-boying/b-girling and uprocking), labeling them all ‘breakdancing’”. Apesar das interseções²³, todos estes estilos de dança possuem influências musicais, vestuário e terminologias específicas, as quais foram confundidas e agrupadas de forma inadequada nas representações midiáticas dos anos oitenta (Pabon, 2006: 24). Assim, com destaque para as gerações mais jovens (Schloss, 2009: 63), o termo *breakdance* surge como redutor e pejorativo pois representa “an umbrella term to refer to the combination of dance forms that typically depicted in media and commercial representations of street dance from the 1980s”²⁴ (Simard, 2014: 49) e ainda, na opinião de alguns praticantes, “a larger attempt by the mass media to recast their raw street dance as a nonthreatening form of musical acrobatics” (Schloss, 2009: 58).

Por outro lado, a comercialização do *breaking* possibilitou a sua expansão para diferentes contextos geográficos, captando a atenção de cada vez mais praticantes por todo o mundo, que procuravam continuar a inovar e evoluir, contribuindo, deste modo, para o desenvolvimento do estilo (Aprahamian, 2023: 162). Foram criadas competições formais, como a *Battle Of The Year*, a procura por aulas formais aumentou e os praticantes, com o objetivo de trocarem informações entre si e levá-las consigo para outros lugares do mundo, começaram a investir na dança de forma independente através da utilização de tecnologias como fitas *VHS* e, mais tarde, a *internet*, criando uma rede transnacional de gostos compartilhados e práticas estéticas (Aprahamian, 2023: 162). Assim, o atual cenário internacional, com competições patrocinadas por marcas como a *Red Bull* espalhadas por todo o mundo e as inúmeras escolas de dança, mais, ou menos, ligadas à cultura, são o resultado direto desta evolução.

Atualmente, o *breaking* é uma modalidade olímpica que irá integrar o programa dos Jogos Olímpico de Paris em 2024, sendo a própria natureza competitiva e acrobática do *breaking* o que, possivelmente, facilitou a adaptação da cultura ao formato institucional e olímpico.

2.3.3. A construção social masculina do *breaking*

No presente subcapítulo, será apresentada uma análise detalhada dos diversos fatores que contribuíram para a criação e consolidação do *breaking* como masculino, isto é, como socialmente mais acessível

²³ Uma ligação entre *b-boys*, *b-girls*, *uprockers* e *lockers* é que dançavam ao som dos mesmos discos, um exemplo é a música “*Scorpio*” de Dennis Coffey (Pabon, 2006: 24).

²⁴ Atualmente, “breakdancing could be used today to describe the type of blending of street dance forms seen in Hollywood films such as *Step Up* (Fletcher, 2006) or *You Got Served* (Stokes, 2004)” (Simard, 2014: 50).

para os homens (Gunn, 2016: 60). Serão analisados os mecanismos sociais, culturais e históricos que moldaram as percepções dominantes sobre o *breaking* enquanto prática cultural predominantemente masculina e serão examinados estereótipos de gênero dentro do *breaking*, os quais contribuíram para estabelecer e reforçar a construção do *breaking* como masculino e como espaço de expressão de masculinidade (Aprahamian, 2023: 105).

2.3.3.1. Questões terminológicas

“Since its creation, this solo, improvised dance has commonly been referred to by three different names: b-boying, breaking, and breakdancing” (Simard, 2014: 1). Devido à ausência de documentação sistemática aquando da sua génese, a história do *breaking* assenta na tradição oral, promovendo intensos debates e controvérsias, incluindo diferentes perspetivas sobre qual a terminologia correta para denominar o estilo (Pabon, 2006: 18).

Schloss (2009: 63), argumenta que existe uma percepção predominante na comunidade sobre o termo *b-boying* ser a designação original e mais autêntica para designar o estilo, até porque o termo *b-boy* (2009: 15) “(...) is widely viewed in the community as a generic term that includes women”, no entanto, estas designações possuem um indicador de gênero claro e inerente, “(...) b-boying is gender-specific in a way that breakdancing is not”. Como aprofundado anteriormente, apesar de ser a expressão mais conhecida pelo público em geral, o termo *breakdance* simboliza a comercialização e apropriação da cultura pelos média, sendo amplamente censurado pelos membros da comunidade (Pabon, 2006: 18, Simard, 2014: 48; Schloss, 2009: 60).

Algumas *b-girls* têm vindo a utilizar a palavra *b-girling* para designar o estilo que praticam, mas também são capazes de recorrer ao termo *b-boying* (Schloss, 2009: 64). Para complicar ainda mais a situação, Schloss (2009: 65) nota que os homens nunca utilizam o vocábulo *b-girling* para designar o estilo que praticam. Assim, o termo *b-boying* surge como normativo e potencia a projeção da masculinidade, sendo que a utilização preferencial de determinados termos revela uma certa hierarquia tácita dentro do *breaking* (Gunn, 2016: 57).

Assim, sem afirmar categoricamente que esta é a designação correta, a expressão que surge como mais apropriada e preferencial para referir este estilo de dança na presente dissertação é *breaking*. Este termo enfatiza que esta é uma forma de expressão acessível a todos, independentemente do gênero (Simard, 2014: 5).

2.3.3.2. A produção de uma narrativa e imagem hipermasculinizada

O primeiro artigo publicado sobre *breaking*, intitulado *Breaking is Hard to Do: To the Beat Y'all*, em 1981 no *Village Voice*, da autoria de Sally Banes, foi o ponto de partida para a criação e disseminação de uma narrativa hipermasculinizada associada ao *breaking*, isto é, centrada nos homens e nas ideias tradicionais que definem a masculinidade, (re)produzidas e (re)forçadas através dos meios de comunicação social.

Após presenciar um único ensaio dos *Rock Steady Crew*, Banes enfatizou o que considerava ser o carácter masculino da dança. O título, desde logo, “*Breaking is Hard To Do*”, sugeria que os movimentos exigiam força e ousadia para serem executados (Aprahamian, 2023: 105). “It is a celebration of the flexibility and budding sexuality of the gangly male adolescent body”, acrescenta ainda que os dançarinos exibiam “machismo” através da competição e movimentos executados (Banes, 1981: 31). Para além disso, ao descrever a dança como “a ritual combat that transmutes aggression into art”, apresentando descrições de forças policiais a prenderem os dançarinos alegando que a competição, por vezes “erupts into fighting for real”. Fruto da sua interpretação, reafirma anos mais tarde, “one reason that girls were the exception was that breaking was a specific expression of machismo. Part of its macho quality comes from the physical risk involved – not only bruises, cuts, scratches, and scrapes, but also the risk of real fighting that might erupt. And part of it is the deliberate attempt to impress the girls” (Banes, 2004: 17).

A maioria dos jornalistas que se debruçaram sobre o fenómeno nos anos subsequentes, reproduziram e reforçaram as representações de género propostas por Banes e, nos anos noventa e dois mil, à medida que o interesse académico pelo *breaking* foi crescendo (Aprahamian, 2023: 8), o *framing* adotado retratava o estilo como historicamente associado ao género masculino e como um espaço de expressão da masculinidade (Aprahamian, 2023: 105).

Diversos exemplos na literatura ilustram a ênfase na masculinidade nas representações do *breaking*, ou seja, a centralidade atribuída à figura masculina e a associação de aspetos da dança a características específicas que expressam masculinidade. Hazzard-Donald (2004: 508) afirma que “hip-hop dance is clearly masculine in style” e ainda “in its early stages hip-hop dancing aggressively asserted male dominance”. Blagojević (2009: 19) enquadra a sua pesquisa destacando que o *breaking* “is a primarily male game, which expresses manhood”. Partindo da descrição de Maxwell (2003: 33), “young men performed, rapped, breakdanced, boasted, bombed, leaving their phat tags to mark their presence, hung out, strutted, posed with their legs thrust out and their hands hooked in low-slung pockets, fingers brushing their groins”, Gunn (2016: 60) destaca que a proeminência e repetição de indicadores ligados ao género (“legs thrust out”, “fingers brushing groins”) e a sua associação direta ao corpo masculino, reforçam a ideia de masculinidade inerente. Raposo (2012: 325) no âmbito da análise etnográfica que efetuou aos jovens que dançavam *breaking* nas favelas da Marés, afirma que “o acesso das raparigas ao *breakdance* é mais problemático”, porque “é no interior da vida doméstica (ou da vizinhança) que se encontram os tradicionais espaços de sociabilidade femininos” e “o maior controlo familiar sobre as mulheres dificulta a sua presença na rua”. Sugere ainda que um dos fatores que reduz o interesse das raparigas no *breaking* é “nas batalhas que travam, b-boys e b-girls devem ter cara de maus e, numa componente teatral, empregam mímicas que simulam atos de violência, como cortes de cabeça, tiros e facadas (...) coloco a hipótese de essas performances serem muito mais atrativas para os rapazes do que para as raparigas” (Raposo, 2012: 325). Neste sentido, um *b-boy*, quando questionado sobre o porquê de não existirem tantas *b-girls* quanto *b-boys* respondeu “its a masculine thing” e argumenta “some girls

they do look like dudes when they do it, because they do take on that character of the hunch, so you know once they start doing that hunch it looks a bit dude-ish” (Gunn, 2016: 61). Hazzard-Donald (2004: 509), defende a essência masculina da dança recorrendo à sua experiência algures em 1974, “I took the initiative and asked a young man to dance; on refusing my invitation, he explained that he couldn’t (...) correctly performed, the dance did not allow for female partnering it was a purely male expression and rarely performed by females”. Contribuindo para a construção de uma conceção de feminilidade distante da dança, as mulheres surgem frequentemente no papel de namoradas ou apoiantes (Fung, 2014: 40), sendo que a sua contribuição para o *breaking* foi esquecida e/ou apagada (Gunn, 2016: 61).

A hierarquia tácita de género nas representações mediáticas do *breaking* está igualmente presente nos filmes que introduziram o *breaking* ao mundo, como *Flashdance* (1983), *Breakin’* (1984), *Breakin’ 2: Electric Boogaloo* (1984), *Beat Street* (1984), também em documentários como *Style Wars* (1983) e, posteriormente, *The Freshest Kids* (2002). Nesses produtos mediáticos, a presença de mulheres é reduzida e discrepante em comparação com os homens, quando aparecem têm significativamente menos tempo de ecrã e assumem um papel secundário ou simbólico, frequentemente limitado a certos estereótipos ou funções específicas, sendo que a sua contribuição tende a ser desvalorizada (Fung, 2014: 40). Sobre o documentário *The Freshest Kids*, Fung (2014: 40) argumenta “despite the reality that there were fewer women involved in hip-hop, it was a hard pill to swallow that no women were acknowledged in this monumental documentary (...) this documentary portrays hip-hop as a culture consisting mainly of men and demonstrates how women are made into nameless participants”. Neste sentido, Fung (2014: 82) emprega o termo “*token b-girl*” para caracterizar o modo como as mulheres eram retratadas nestes produtos mediáticos, particularmente nos anos oitenta, onde, normalmente sendo as únicas, tinham o dever de “representar” por todas as mulheres, “(...) through its representation in pop media, she [*token b-girl*] became established as a standard within early hip-hop dance culture”. Deste modo, a indústria cinematográfica contribuiu para a produção de uma imagem hipermasculinizada do *breaking*.

Como referido anteriormente, a seleção e o destaque de certos aspetos, características ou elementos de uma narrativa, enquanto outros são minimizados ou ignorados, ou seja, o *framing* influencia o modo como as pessoas percecionam determinado fenómeno e as suas opiniões sobre o tema (Gradim, 2016: 25). O *framing* do *breaking* na década de oitenta exerceu um impacto duradouro, perpetuando narrativas que refletem estereótipos de classe, de raça e, em foco neste estudo, de género, no entanto, “when looking beyond mediated depictions of breaking in the 1980s, however, we find that young women were always involved in the dance and were, in fact, pivotal to its formation (Aprahamian, 2023: 106).

2.3.3.3. A internalização de estereótipos de género no *breaking*

A presença predominante de praticantes do sexo masculino no *breaking* cria uma dinâmica de género desigual, onde a maior representação e a ênfase na expressão de características associadas à masculinidade podem levar à suposição de que o *breaking* é uma forma de expressão masculina, isto é,

socialmente mais acessível para os homens (Gunn, 2016: 60). Este viés contribui para a interiorização de estereótipos de gênero, tornando as mulheres mais propensas a enfrentar desafios e preconceitos relacionados com o gênero, afetando igualmente a forma como são percebidos e avaliados *b-girls* e *b-boys* e a forma como os próprios agem (Aprahamian, 2023: 125).

No primeiro artigo sobre *breaking*, estavam já presentes observações que correlacionavam gênero e habilidade. A partir do testemunho de um bailarino, Banes (1981: 31) cita “(...) he had a girl and he taught her how to break, she did it good, she looked like a guy”. Do mesmo modo, partindo de testemunhos de *b-girls*, observam-se descrições na literatura que retratam a mesma associação, “Boys accepted her as a younger sister. Everybody took care of her. Whatever she did they were satisfied. Since she was a girl even if she made a mistake in her acrobatics, the audience would be more satisfied then with the men who made perfect performances” (Blagojević, 2009: 21). Uma *b-girl* considera que o *breaking* “(...) it is more like a rampage, buffoonery, tossing, which is more appropriate to male sex than women. There are a lot of tricks where physical strength is required, a lot of persistence. It is a hard work”. Estas afirmações baseiam-se em estereótipos de gênero relativos às mulheres (e aos homens) e, como destacam Gunn (2016: 62) e Langnes e Fasting (2017: 1601), não é que as mulheres não sejam capazes de executar os movimentos ou não tenham força comparável, mas as próprias consideram que o *breaking* é mais difícil para as mulheres devido à força necessária para executar determinados movimentos, considerando que tais características (força/musculatura) são socialmente mais acessíveis para o corpo masculino. Consequentemente, o *breaking* tem sido historicamente reconstruído como uma dança mais apropriada para homens, criando um regime de gênero que subordina as mulheres (Langnes e Fasting, 2017: 1602).

As normas que regulam o gênero na sociedade afetam a presença e as experiências das *b-girls* no *breaking* uma vez que a sua participação acaba, inevitavelmente, por ser regulada por restrições patriarcais mais amplas (Gunn, 2016: 62). Ao contrário dos rapazes, as raparigas estão sujeitas a um maior controlo parental, uma aprendizagem doméstica no ambiente familiar, bem como tabus sobre estar na rua à noite (Gunn, 2016: 62; Blagojević, 2009: 22; Raposo, 2012: 325). Para além disso, pressões sociais relativas à exposição do corpo afetam as práticas das *b-girls* no *breaking* (Gunn, 2016: 55; Langnes e Fasting, 2017: 1604). Algumas *b-girls* sentem que recebem reconhecimento (na cultura *breaking* “*props*”) mais facilmente do que os *b-boys* aquando da sua participação em *battles* ou *chypers*, mesmo que executem sequências mais básicas (Fung, 2014: 81; Blagojević, 2009: 21).

Como referido anteriormente, o gênero não é uma característica pré-definida ou imutável, mas antes algo em constantemente (re)negociação na interação social (Butler, 1990: 200). Neste sentido, o *breaking* parece desafiar as perceções normativas para cada gênero, mesmo com estereótipos de gênero em jogo (Gunn, 2016: 57).

De acordo com Aprahamian (2023: 124), uma abordagem mais atenção às experiências e contribuições das mulheres no contexto *breaking*, permite desmistificar conceções erróneas relacionadas ao gênero na cultura *hip-hop*.

2.3.4. “*There Were Females That Danced Too*”: (re)definindo a presença feminina nos primórdios do *breaking*

Para finalizar o capítulo sobre *breaking*, centrado na construção de uma narrativa e imagem masculinizada potenciada pelos média, são agora apresentadas perspectivas que valorizam e reconhecem a presença e as contribuições das mulheres para a origem e desenvolvimento do *breaking* em meados dos anos setenta.

De acordo com Arahamian (2023: 124), é imperativo dedicar mais atenção ao papel das mulheres na história. Diversos *b-boys* pioneiros relembram a influência que as suas mães, irmãs e, até, avós tiveram para que começassem a dançar, “(...) she used to go to the parties and dance. She was a good dancer. So, she used to come back and tell us how they do it at the parties, and the dances and stuff like that” (Arahamian, 2023: 108). Do mesmo modo, *b-girls* relembram experiências semelhantes, “her mother would have her and her sister doing James Brown moves in their living room when she was a young child (...) [she] was encouraged to emulate James Brown [what] suggests that these moves were not ascribed to only one gender” (Arahamian, 2023: 109).

A tradição de competição/ *battling*, característica distintiva do *breaking*, teve origem na era do *burning* que marcou os anos sessenta e o início dos anos setenta (Arahamian, 2023: 110). Contrariamente às ideias perpetuadas pelos média, onde o carácter competitivo surge associado à agressividade masculina e a uma forma de resolver disputas entre gangues, vários relatos revelam que as mulheres desafiavam – *burning*, mais tarde evoluiu para *battling* – frequentemente os homens (Arahamian, 2023: 110). “When we were in elementary school and we would have school parties, one of the things was the girls would burn you. You know, dancing. The hand is old. That’s from the ‘60s. Giving somebody the hand. A girl would drop down with both of her hands in her lap, and then come up and throw her hand in your face. You were done. You had to leave the circle” (Arahamian, 2023: 112). Apesar de, no geral, a sociedade da época²⁵ considerar que, enquanto mulher, desafiar um homem é um “*unladylike behaviour*” (comportamento pouco feminino), como referido anteriormente, as normas que definem o género variam de acordo com o contexto cultural, temporal, geográfico e institucional. Neste sentido, nessa época e nesse lugar, os jovens atribuíam significados simbólicos diferentes às suas expressões artísticas e as mulheres não consideravam estar a realizar movimentos que representavam masculinidade (Arahamian, 2023: 114). Esta perspectiva destaca e enfatiza a influência das mulheres na tradição competitiva do *breaking*, desafiando noções tradicionais de género.

A representação do *breaking* como uma prática exclusivamente masculina, surge como errónea se considerarmos os testemunhos dos que deram início à cultura, “Guys started dancing with each other and then the girls got involved”; “Girls taking out other girls, girls taking out guys, all different types of breakdancing”; “There were a lot of girls who had reputations as good burners in the 1970s”

²⁵ O *breaking* era ainda, em grande parte, um fenómeno *underground* no Bronx, praticado por um pequeno grupo de *partygoers*. Dentro da comunidade afroamericana, esta dança era considerada uma atividade marginal, voltada para a juventude, que ia contra a tendência mais dominante da *disco* nos anos setenta (Arahamian, 2023: 114).

(Arahamian, 2023: 112). Neste contexto temporal, cultural e geográfico específico, os movimentos e as roupas não tinham gênero: “While dancers in the disco scene tended to maintain traditional couple formations,(...) upright movements, breakers of both genders executed improvised and individualized steps, often transitioning to the floor in dynamic displays (...) Young men involved in the former tended to wear upscale attire such as dress shirts, suits, and platform shoes, while young women wore dresses and heels. Meanwhile, hip-hoppers wore stylized street clothing such as mock neck sweaters, brimmed caps, Lee jeans, and athletic sneakers, regardless of gender. The disco crowd tended to dance in a formalized and contained fashion, while breakers performed spontaneous movements exuding irreverence, creativity, and acrobatics”. A liberdade de expressão, independente do gênero, contribuiu para a evolução e diversidade da cultura *hip-hop*.

Na segunda metade da década de setenta, surgiram novos movimentos e desafios. “As younger breakers in the mid-1970s increasingly adopted dynamic movements, contorted poses, and prolonged floor sequences to stand out (...) the number of women taking part in the dance seems to have declined from the earlier burning era of breaking” (Arahamian, 2023: 114). Este foi o momento em que o número de dançarinos do sexo masculino superou e cresceu relativamente ao número de participantes do sexo feminino. No entanto, se considerarmos os testemunhos dos que deram início à cultura, “there were females that danced too”; “(...) there were some B-Girls back then, you know? Wasn’t many of them but you know you had Kim, you had Janice ... you had Deusy ... there were quite a few girls that were very good (...)” (Arahamian, 2023: 115). Estes relatos evidenciam como as *b-girls* fizeram parte da construção e desenvolvimento do *breaking*.

Muitas mulheres que dançavam na década de setenta, porque “that was the thing to do”, acabaram por se tornar *MCs* pioneiras, como são exemplo a *MC Sha-Rock*, a *MC Pebblee Poo’s* e a *MC Kimba* (Arahamian, 2023: 117). Muitas destas mulheres iniciaram o seu percurso no *hip-hop* a dançar *breaking* nas *blockparties*, onde a cultura *hip-hop* florescia, “When I started, I didn’t want to be no MC. I used to be a b-girl. I was breakdancing on the ground. I’m double-jointed, so I was competing with the guys. I was doing moves that no other person could do (Arahamian, 2023: 119). Neste contexto, a dança emergiu como um veículo fundamental para o desenvolvimento da identidade e da expressão artística das primeiras mulheres *MCs*, “dancing helped pave the way for musical expression and identity formation among early female MCs” (Arahamian, 2023: 122).

Tais descrições permitem traçar e reconhecer a presença de mulheres aquando da origem e gênese do *breaking*. Os testemunhos apresentados permitem concluir que o *breaking* não era uma prática exclusivamente masculina, dado que mulheres e homens celebravam os valores de inclusão, abertura e participação (*peace, unity, love* e *having fun*), fundados na expressão pessoal, criatividade, resistência e consciência social, que moldaram o *breaking* desde os primórdios (Arahamian, 2023: 126; 120). Esses valores, para além de definirem a essência da cultura, transcendem normas de gênero e desafiam noções de masculinidade e feminilidade, contrariando a imagem masculinizada do *breaking* e da cultura *hip-hop* estabelecida pelos jornalistas na década de oitenta e reforçada pelos média nos anos subsequentes.

Capítulo 3

Capítulo Metodológico

3.1. Descrição do estudo

3.1.1. Questões e objetivos da pesquisa

Segundo Bryman (2012: 10) a formulação de questões de partida estabelece o fio condutor da pesquisa. Permitem definir e estreitar o foco do estudo dentro da(s) nossa(s) área(s) de interesse, auxiliando o investigador na recolha e análise de dados, fornecendo direção e propósito (Bryman, 2012: 87).

A presente investigação gira em torno de três grandes áreas: as questões de **género**; as **representações mediáticas**; e **breaking**, um universo onde estas questões têm lugar.

Para além do critério de clareza, as questões de partida devem apresentar um ângulo científico específico (neste caso sociológico), não devem ser abstratas, mas antes permitir que se desenvolva uma pesquisa em seu torno, devem estar relacionadas com as teorias e pesquisas pré-existentes, no caso de existir mais que uma, as questões devem estabelecer vínculos entre si, não devem ser demasiado amplas, nem excessivamente restritas, procurando contribuir de alguma forma para a(s) área(s) de estudo (Bryman, 2012: 85; 90). Partindo das áreas supracitadas e tendo em conta os critérios apontados por Bryman, a presente investigação procura dar resposta à seguinte interrogação:

De que forma as perceções das *b-girls* sobre as representações mediáticas de género no *breaking* se relacionam com as questões de género associadas ao *breaking* em Portugal?

Desta questão, desdobram-se outras que com ela se relacionam e que irão permitir chegar a um entendimento mais holístico dos componentes de análise: a) Que questões de género específicas identificam as *b-girls* no *breaking*, com destaque para Portugal?; b) Como são percebidas as representações mediáticas do *breaking* pelas *b-girls*, com destaque para Portugal? Existem diferenças significativas entre as entrevistadas?

A presente investigação exploratória visa satisfazer a curiosidade e interesses da investigadora e aprimorar a compreensão da relação entre género, *breaking* e média (Babbie, 2021: 91) bem como acrescentar conhecimento científico sobre estas áreas pouco exploradas. Deste modo, o principal objetivo desta pesquisa é contribuir para a produção de conhecimento (ainda que limitado) sobre a dança *hip-hop* em Portugal, neste caso sobre *breaking*, partindo das perceções, experiências e práticas das *b-girls* em Portugal relativamente às representações mediáticas e questões de género associadas ao *breaking*. Explora-se o impacto histórico da construção masculina do estilo, analisando como as *b-girls* resistem às normas de género mais amplas da sociedade portuguesa e desafiam a perceção tradicional do *breaking* como predominantemente masculino. Procuo atender tanto o meio académico como a comunidade *breaking* e a comunidade de dança *hip-hop* em Portugal, partindo de testemunhos recolhidos em primeira mão.

3.1.2. Relevância da pesquisa

A ciência, enquanto produtora de conhecimento, produz e reproduz relações de poder na estrutura social, sendo que tanto em trabalhos sobre *hip-hop* como nas pesquisas sobre a juventude em geral, existe uma lacuna no que diz respeito à presença feminina em manifestações político-culturais (Weller, 2005: 107). Neste sentido, com o intuito de contribuir para o desenvolvimento do conhecimento sobre as experiências, práticas e percepções femininas nestes contextos, o principal propósito desta investigação é aprofundar e dar a conhecer a perspectiva das *b-girls* sobre as questões de género associadas ao *breaking* e a sua opinião sobre a influência das representações mediáticas, nacionais e internacionais, no *breaking*.

A necessidade de fazer as observações anteriores prende-se com o facto de decifrar teorias a partir de factos ser um processo trabalhoso e, por vezes, falacioso (Pabon, 2006: 18). A ausência de documentação sistemática aquando da sua origem e a imersão do *hip-hop* na cultura popular produziram, por um lado, análises questionáveis, imprecisas, mal interpretadas ou exageradas (por vezes empreendidas por investigadores ou pessoas externas à cultura, sem recurso a testemunhos para apoiar certas interpretações), por outro, uma tendência de pesquisa fidedigna focada em entrevistas e trabalho de campo, preocupada em produzir factos através da perspectiva dos pioneiros e/ou praticantes (Pabon, 2006: 18; Aprahamian, 2023: 158). Fruto da natureza informal da sua origem, grande parte da história do *breaking* foi transmitida oralmente, produzindo diferentes versões e perspectivas sobre os acontecimentos e as personalidades que moldaram o movimento (Aprahamian, 2023: 17). A presente investigação é redigida com plena consciência de tais questões, visando a produção de conhecimento fundamentado em teorias e testemunhos recolhidos em primeira mão.

A pesquisa levada a cabo procura ainda relacionar, histórica e teoricamente, género, representações mediáticas e *breaking*, procurando demonstrar a relação intrínseca que estabelecem. Conforme destacado por Aprahamian (2023: 116), as representações mediáticas do *breaking* nos anos oitenta contribuíram para perpetuar uma imagem excessivamente masculinizada deste estilo. Assim sendo, a presente investigação procura desconstruir ideias como, “hip-hop dance is clearly masculine in style” (Hazard-Donald, 2004: 508), ou “hip-hop culture excludes women” (Gupta-Carlson, 2010: 515), ou ainda que o *breaking* “expresses manhood” (Blagojević, 2009: 19).

São estas as principais razões pelas quais a presente investigação poderá servir de ponto de partida para futuros projetos de investigação que procurem aprofundar a relação entre género, *breaking* e média. Uma característica distintiva, que evidencia a relevância deste estudo, relaciona-se com o protagonismo atribuído à perspectiva das *b-girls*, um grupo frequentemente negligenciado pelos meios de comunicação social ao longo dos mais de cinquenta anos de existência do *breaking*, bem como o facto da presente investigação ser realizada em Portugal, onde a pesquisa sobre estas temáticas é ainda limitada.

3.2. Procedimentos metodológicos

3.2.1. Estratégia metodológica

No âmbito do estudo sobre as representações mediáticas de género no *breaking* e a relação que estabelecem com as questões de género que atravessam este contexto, a estratégia metodológica a privilegiar assume moldes qualitativos.

A abordagem qualitativa permite uma compreensão profunda e holística dos fenómenos em análise, possibilitando ainda, pela sua natureza indutiva, a construção de novas abordagens referentes a esses fenómenos (Bryman, 2012: 380). Este método enfatiza o interpretativismo, a importância de estudar o todo, focando-se na experiência subjetiva dos indivíduos, estudando como as pessoas percebem, criam e interpretam o mundo, incorporando uma perspetiva ontológica de carácter construtivista que considera a realidade social como propriedade em constante criação e mutação na interação social (Resende, 2016: 51; Bryman, 2012: 28; 380). A pesquisa qualitativa afirma-se no campo da descrição e compreensão, completa e profunda, dos significados e processos subjetivos atribuídos às experiências e práticas quotidianas, numa lógica de descoberta, tendo como foco as perspetivas dos atores/sujeitos, atendendo aos seus contextos de vida, isto é, estudando e interpretando os fenómenos no seu meio “natural” (Azevedo et al., 2017: 160). Os dados obtidos pelo investigador são analisados com o objetivo de descobrir significados, valores e explicações, procurando decifrar o que é significativo a partir do ponto de vista e das ações das pessoas que experienciam os fenómenos (Resende, 2016: 51). Assim, a abordagem qualitativa permite a análise de casos concretos, na sua particularidade temporal e local, partindo das expressões e atividades das pessoas nos seus contextos locais, focando-se em representações do mundo individuais e não em generalizações (Flick, 2014: 38).

Com o propósito de aprofundar e compreender quais as perceções, experiências e práticas das *b-girls* relativamente às representações mediáticas e questões de género associadas ao *breaking* em Portugal a estratégia qualitativa surge como preferencial.

Aquando da utilização deste método é necessário atender a determinadas questões éticas, nomeadamente a subjetividade da análise, dado que depende diretamente de julgamentos subjetivos, o investigador corre o risco de interpretar os dados recolhidos de modo enviesado e, ainda, é fundamental preservar a privacidade dos sujeitos, o que pode envolver não apenas ocultar a identidade, mas também a supressão de certos detalhes, se necessário (Babbie, 2021: 412; Bryman, 2012: 405).

Após a pesquisa e análise de fontes documentais para enquadramento dos temas género, média e *breaking*, de forma a aprofundar a compreensão sobre cada componente de análise e decifrar o modo como a relação que estabelecem tem sido abordada na literatura, deu-se início à etapa de operacionalização da teoria. Estabeleceu-se um plano de investigação detalhado que conduziu a análise da informação empírica original e proporcionou uma estrutura sólida para a recolha e análise desses dados. Apresenta-se o modelo analítico multifacetado que orientou a investigação:

Tabela 1: Modelo de análise

Questão de partida	Questões derivadas	Dimensões	Subdimensões	Operacionalização	Objetivos
De que forma as percepções das <i>b-girls</i> sobre as representações mediáticas de género no <i>breaking</i> se relacionam com as questões de género associadas ao <i>breaking</i> em Portugal?		Caracterização da entrevistada	Nome e idade	Qual o seu nome e idade?	Conhecer o perfil da entrevistada. Estabelecer uma relação de empatia e confiança.
			Profissão	Qual a sua profissão ou profissões?	
			Escolaridade	Qual o grau de escolaridade que alcançou? Em que área?	
	Relação que estabelece com o <i>breaking</i>	Motivação Contextos Comunidade	Como e porque começou a dançar <i>breaking</i> ? Em que contextos? Faz ou fez parte de alguma <i>crew</i> ? Atualmente ainda dança <i>breaking</i> ? Qual a relação atual com a comunidade <i>breaking</i> ?		
	Que questões de género específicas identificam as <i>b-girls</i> no <i>breaking</i> , com destaque para Portugal?	História e evolução do <i>breaking</i> em Portugal	Origem	Sumariamente, como surgiu o <i>breaking</i> em Portugal e como tem evoluído ao longo dos anos?	
			Desenvolvimento		
			Futuro	Como vê o futuro do <i>breaking</i> ?	
		Género no <i>breaking</i>	Terminologia (<i>b-boying/ b-girling</i>)	Qual ou quais os nomes ou terminologias corretas para denominar este estilo? Existe alguma diferença entre <i>b-boying</i> e <i>b-girling</i> ?	
			Estereótipos de género	O <i>breaking</i> é um estilo maioritariamente praticado por homens. Porque é que acha que isso acontece?	
				Além do número consideravelmente superior de praticantes do sexo masculino, considera o <i>breaking</i> um espaço de expressão da masculinidade?	
			Experiência pessoal com estereótipos de género	Alguma vez lidou ou presenciou estereótipos de género no <i>breaking</i> ?	
	Como são percebidas as representações mediáticas do <i>breaking</i> pelas <i>b-girls</i> , com destaque para Portugal?	Representações mediáticas de género do <i>breaking</i>	Terminologia (<i>breakdance</i>)	O que significa <i>breakdance</i> ?	
			Representações mediáticas internacionais	Acha que em filmes dos anos 80, que popularizaram o estilo, como <i>Beat Street</i> ou documentários mais recentes como <i>The Freshest Kids</i> , as representações mediáticas de mulheres e homens são equilibradas?	
			Representações mediáticas Portugal	No documentário português sobre <i>hip-hop</i> , realizado pela Antena 3, intitulado <i>Implantação da Rapública</i> no episódio sobre <i>breaking</i> contamos com a participação de vários <i>b-boys</i> , mas apenas uma <i>b-girl</i> . Porquê?	
Autopromoção – tecnologias digitais e redes sociais <i>online</i>			Qual o impacto das novas tecnologias digitais e redes sociais <i>online</i> no <i>breaking</i> ?		
					Explorar a dinâmica do género no <i>breaking</i> em Portugal, procurando perceber como começou e evoluiu neste contexto e se existem características tradicionalmente associadas à ideia de masculinidade e estereótipos de género
					Compreender a perceção das <i>b-girls</i> sobre as representações mediáticas do <i>breaking</i> , tanto a nível nacional como internacional, com o objetivo de avaliar a sua autenticidade. Avaliar a influência e o papel dos média no contexto da evolução histórica e futura do <i>breaking</i>

3.2.2. Técnica de recolha de dados: Entrevista compreensiva

De forma a levar a cabo uma investigação adequada, que permita responder às questões de partida e que resulte na exploração eficaz dos objetivos propostos, revelou-se pertinente efetuar a recolha de dados em primeira mão através de entrevistas.

As entrevistas, entre as técnicas de recolha de dados qualitativos (por exemplo, observação participante e análise de conteúdo), emergem como a abordagem mais enriquecedora para aceder à forma como os participantes observam determinado tipo de fenómeno, o que sentem e pensam sobre ele (Resende, 2016: 52). Neste sentido, as entrevistas são essenciais para compreender as perceções, experiências e práticas das *b-girls* relativamente às representações mediáticas e questões de género associadas ao *breaking* em Portugal.

A entrevista compreensiva articula formas tradicionais de entrevista semidiretiva ou semiestruturada com técnicas de entrevista de natureza mais etnográfica, sendo o resultado de uma composição (social e discursiva) que envolve duas (ou mais) vozes em diálogo recíproco a partir das posições que ambos os interlocutores ocupam na situação específica de entrevista (entrevistador *versus* entrevistado), dando lugar a um campo de possibilidade de improvisação substancial nas questões colocadas e respostas dadas (Ferreira, 2014: 982). A situação de entrevista trata-se de um evento discursivo excepcional, configurando uma troca desigual, em que a iniciativa e o controlo da situação é, em grande medida, da responsabilidade do entrevistador. Neste sentido, é o principal responsável pela instauração de um clima de confiança e empatia, fazendo crer que se trata de uma situação banal de conversa, procurando agir com simplicidade, descontração e disponibilidade (Ferreira, 2014: 985).

A entrevista de tipo compreensivo não pressupõe a aplicação rígida de um guião previamente estabelecido, em vez disso o guião deverá funcionar como instrumento-guia que orienta a conversa adaptando-se às respostas e contribuições do entrevistado (Ferreira, 2014: 990). Tal presume por parte do entrevistador uma atitude de permanente atenção e abertura face à narrativa do entrevistado e de flexibilidade e habilidade em responder adequadamente, sob a forma de pergunta, aos tópicos que emergem no decorrer da entrevista (Ferreira, 2014: 990). O entrevistador não se limita a recolher informações sobre as experiências, vivências e opiniões do entrevistado, procura ir além da descrição superficial e estimular a reflexividade e narratividade das respostas através da escuta e presença ativa estimulada pela interação através das perguntas levantadas, utilização de expressões de concordância ou compreensão, repetição da palavra ou frase que acaba de ser dita procurando aprofundar sobre a ideia exposta, reformulação de uma parte do discurso do entrevistado sob a forma de interpretação, pedidos de clarificação, entre outros (Ferreira, 2014: 983; 988). Se, entretanto, outra questão surge na cabeça do entrevistador, este deverá anotá-la e só introduzi-la depois de o entrevistado terminar o raciocínio, através de técnicas de relançamento como “disse-me atrás que...” (Ferreira, 2014: 989).

Para garantir o sucesso da entrevista, é fundamental estar ciente dos desafios que podem surgir. Aquando da elaboração do guião e no decorrer da entrevista é necessário ter em conta que perguntar nunca é uma atitude imparcial, não se trata de um mero pedido de informações, antes envolve a criação de uma conexão interpessoal que possibilita a circulação de interesses e pontos diferenciados (Ferreira, 2014: 985). Isto implica por parte do entrevistador não um papel de neutralidade, mas a sua implicação ativa na dinâmica de entrevista e na formulação criativa e pertinente de questões, devendo suspender toda a sua moral, opiniões e categorias de pensamento para não influenciar ou direcionar a resposta do entrevistado de acordo com as opiniões que possui ou procura encontrar (Ferreira, 2014: 988). A subjetividade deve ser minimizada em todas as fases do processo de modo a garantir a integridade dos resultados. Durante a análise, o investigador deve esforçar-se para evitar interpretações tendenciosas, mantendo um controle rigoroso sobre qualquer viés subjetivo, o que é essencial para assegurar a produção de resultados objetivos e confiáveis (Babbie, 2021: 110).

As entrevistas surgem como o instrumento mais frequentemente utilizado na recolha exaustiva e alargada dos significados atribuídos aos fenómenos (Azevedo et al., 2017: 160). Neste sentido, foram entrevistadas sete *b-girls* portuguesas e/ou residentes em Portugal, com o propósito de aprofundar sobre as representações mediáticas e questões de género associadas ao *breaking*. As entrevistas realizadas na presente investigação decorreram entre julho e setembro de 2023 e tiveram a duração média de uma hora e meia. Optou-se pela realização das entrevistas através da plataforma *Zoom*, com o objetivo de otimizar o processo. As entrevistas presenciais suscitam desafios ao nível da coordenação de horários, o que torna o *Zoom* uma alternativa especialmente vantajosa, até porque algumas entrevistadas eram residentes fora de Lisboa. Além disso, é importante salientar que a entrevista remota e mediatizada via *Zoom* permite que duas pessoas estejam em locais distintos, mantendo a comunicação de expressões faciais, tons de voz e reações, elementos cruciais para enriquecer a análise, o que não é possível, por exemplo, via *email* (Bryman, 2012: 669). A aplicação de um guião, ainda que não tenha sido utilizado de forma linear, revelou-se pertinente pois estimulou o potencial de comparabilidade das respostas.

Enquanto bailarina de competição de *hip-hop*, vivenciando de perto (partes) (d)a cultura *hip-hop* em Portugal, considero que tal possa ter contribuído para criar um ambiente propício à abertura, confiança e conforto das entrevistadas, uma vez que o *breaking* não estava a ser analisado por alguém completamente exterior à cultura. Mesmo assim, indo ao encontro dos requisitos da pesquisa qualitativa e entrevistas, é fundamental assegurar a prevenção do anonimato e confidencialidade das entrevistadas, bem como assegurar o consentimento livre e informado²⁶ (Babbie, 2021: 110; Ferreira, 2014: 987).

Foi realizada uma entrevista exploratória com o professor Otávio Raposo, investigador integrado no Centro de Investigação e Estudos em Sociologia do Iscte e docente convidado da mesma universidade, que possui uma ampla experiência de investigação nas áreas dos estudos urbanos, juventude, segregação, artes e migrações em Portugal e no Brasil. Destaca-se que Otávio Raposo já conduziu diversas pesquisas sobre a cultura *hip-hop*, incluindo várias especificamente sobre o *breaking*, e, portanto, a realização da entrevista revelou-se pertinente. De acordo com a perspetiva de Quivy e Champenhoudt (1998: 69), as entrevistas exploratórias têm como principal função “revelar determinados aspetos do fenómeno estudado em que o investigador não teria espontaneamente pensado por si mesmo e, assim, complementar as pistas de trabalho”. Da entrevista exploratória efetuada salientam-se os principais contributos: abordar o *hip-hop* e o *breaking* no sentido das culturas juvenis; entender que a sub-representação feminina é genérica a várias culturas juvenis; abordar a questão da estética masculina do *breaking* e das estratégias utilizadas pelas *b-girls* para contornar a masculinidade.

²⁶ O primeiro contacto com as entrevistadas realizou-se através da rede social *Instagram*. Nesse momento, apresentei-me como estudante do Iscte e bailarina de competição do grupo *Feel It Dance Company*, reconhecido pela maioria das entrevistadas. Foi solicitada a realização de uma entrevista no âmbito da presente investigação sobre as representações mediáticas e questões de género relacionadas com a cultura *breaking*. Após a obtenção de respostas afirmativas por parte de todas as *b-girls* a quem foi solicitada a participação, procedi à requisição de outros meios de contacto para a marcação da entrevista. O segundo momento de interação ocorreu através de *email*, no qual se efetuou o agendamento da entrevista e se procedeu à revisitação dos propósitos subjacentes ao estudo. Antes do início da entrevista, para garantir o consentimento livre e informado e “quebrar o gelo” (Resende, 2016: 54), reforçaram-se os objetivos, foi solicitado o pedido de gravação de áudio no âmbito da agilização da análise dos dados e foi salientada a possibilidade de esclarecer qualquer dúvida em qualquer momento (consultar Anexo A: 49).

Capítulo 4

Apresentação, aplicação e discussão dos dados

Após a apresentação do quadro teórico e da metodologia a aplicar, inicia-se a análise profunda e rigorosa dos dados empíricos recolhidos em primeira mão.

Para a análise e compreensão dos dados das entrevistas, foi aprimorado o modelo de análise anteriormente apresentado com base nos objetivos de pesquisa e nas questões orientadoras previamente definidas. O plano de investigação serviu como um guia estruturado para a condução da análise e interpretação dos dados, permitindo a codificação e avaliação das informações de forma sistemática, o que facilitou a identificação de padrões, tendências e divergências nas respostas das entrevistadas.

Com a finalidade de esclarecer a **questão central** que orienta a investigação, isto é, **de que forma as percepções das *b-girls* sobre as representações mediáticas de género no *breaking* se relacionam com as questões de género associadas ao *breaking* em Portugal**, o presente capítulo procura responder a duas questões fundamentais que permitem concluir em relação à questão inicial:

a) Que questões de género específicas identificam as *b-girls* no *breaking*, com destaque para Portugal? Neste ponto, examinam-se as questões de género que as *b-girls* identificam como relevantes no universo *breaking*, particularmente no cenário português, procurando, primeiramente, perceber como começou e evoluiu neste contexto. Isto implica analisar as preocupações e desafios específicos enfrentados pelas *b-girls* em relação às normas e expectativas de género.

b) Como são percebidas as representações mediáticas do *breaking* pelas *b-girls*, com destaque para Portugal? Nesta seção, explora-se como as *b-girls* percebem e interpretam as representações mediáticas do *breaking*, focando as representações de género. Será analisada a influência dessas representações na forma como as *b-girls* são retratadas e percebidas na cultura *breaking*. Investiga-se ainda o papel das tecnologias digitais no âmbito da representação de género no *breaking*.

Ao responder a estas perguntas com base nas dimensões e subdimensões de análise previamente definidas, recorrendo aos testemunhos das entrevistadas, procura-se alcançar uma compreensão mais profunda das complexas interações entre as questões de género, as representações mediáticas e o *breaking*, e as suas singularidades específicas no contexto português. Esta análise contribui para uma visão mais abrangente e informada das dinâmicas de género dentro desta cultura e fornece informações importantes para pesquisas e discussões futuras sobre os tópicos em análise.

4.1. Perfil geral das *b-girls* entrevistadas e relação que estabelecem com o *breaking*²⁷

A amostra é constituída por sete mulheres com idades entre os 18 e os 43 anos, que partilham em comum o envolvimento com a dança, mais especificamente, a prática atual ou passada do estilo *breaking*. Uma das entrevistadas dedica-se de forma integral à prática do *breaking*, sendo a sua única ocupação profissional. As restantes têm profissões não tão diretamente relacionadas ao *breaking*, umas trabalham

²⁷ Os perfis detalhados de cada entrevistada encontram-se disponíveis nos anexos (ver Anexo C: 55-56).

como *freelancer*, principalmente como bailarinas e coreógrafas, tanto no *breaking* como em outros estilos de dança, exercendo, simultaneamente, outras atividades profissionais em áreas que abrangem a gestão cultural, desporto e saúde, restauração, ciências farmacêuticas, entre outras.

Todas as entrevistadas possuem grau de licenciatura, em alguns casos, também grau de mestre, outras várias licenciaturas, abrangendo diversas áreas. À exceção de um único caso, que devido à idade estava, no momento da entrevista, a considerar a possibilidade de ingressar no ensino superior.

A motivação para se envolverem com o *breaking* varia, indo desde a curiosidade inicial e crescente interesse pelo estilo, até à procura por truques e movimentos aplicáveis a outros estilos. As 7 praticavam/praticam *breaking* em conjunto com outras formas de dança, mas, em algum momento da sua vida, o interesse pelo *breaking* tornou-se predominante, principalmente devido à motivação proporcionada pela superação de desafios, associando o estilo e os seus movimentos a conquista e superação pessoal, dada a exigência física envolvida.

Atualmente, a totalidade das entrevistadas praticam *breaking*, seja com objetivos profissionais, competitivos ou simplesmente recreativos, envolvendo uma combinação destes propósitos em alguns casos. Praticam em diversos locais, incluindo academias de dança, ruas, espaços informais, estações de metro e em casa. Apenas uma *b-girl* não iniciou o seu percurso numa academia de danças *hip-hop*, dado que ainda não existiam em Portugal. As *b-girls* das gerações mais jovens praticam, sobretudo, em academias de dança, ao passo que aquelas que se envolveram com a cultura antes de 2010, por um lado, praticavam mais na rua e em outros locais informais, recorrendo frequentemente ao espaço da academia devido às melhores condições que oferecia; por outro lado, outras treinavam maioritariamente na academia, mas a ênfase atribuída ao treino em contextos ao ar livre e a sua realização é mais evidente.

Demonstram um compromisso com a comunidade de diversas formas, seja através da participação em competições culturais e, mais recentemente, desportivas, seja através da colaboração e/ou assistência a *battles* e outros eventos, ou ainda através da criação e desenvolvimento de projetos no âmbito do *breaking*, que, em alguns casos, envolvem investigação e produção científica sobre diversos estilos. Algumas fizeram ou fazem parte de *crews* de *breaking*, enquanto outras não.

4.2. Género no *breaking*

4.2.1. História e evolução do *breaking* em Portugal: perspetivas e vivências das *b-girls*

Com o propósito de aprofundar sobre as questões de género que as *b-girls* identificam em Portugal, é fundamental compreender a transformação do *breaking* neste contexto. Inicialmente, era uma dança predominantemente cultural, mas à medida que as competições se multiplicaram e formalizaram, observou-se um aumento na procura por aulas. Esta evolução deu origem à crescente adesão de pessoas que praticavam *breaking* em ginásios/academias de dança, distanciando-se, por vezes, do seu carácter cultural original. Atualmente, o *breaking* é um desporto e uma modalidade olímpica, onde *b-girls* e *b-boys* participam para alcançar uma classificação objetiva, suscitando inquietações ao nível da essência.

A comercialização do *breaking* nos anos oitenta possibilitou a sua expansão para diferentes contextos geográficos (Arahamian, 2023: 162). As *b-girls* entrevistadas reconhecem o final dos anos oitenta, mas principalmente o início dos anos noventa como o período em que o *breaking* terá surgido e se desenvolveu em Portugal. Esta evolução ocorreu de várias formas, por um lado, através de anúncios televisivos, *videoclipes* e canais como a *MTV*, e por outro lado, através de pessoas que vieram para Portugal ou que saíram de Portugal para passar férias no estrangeiro, trazendo consigo conhecimento de outras partes do mundo, incluindo cassetes *VHS*²⁸.

Nessa época, os indivíduos estavam, normalmente, envolvidos em múltiplas formas de expressão, reuniam-se e participavam na gama de atividades criativas, vivenciado o *hip-hop* como cultura integral²⁹. De acordo com os discursos, em termos de dança e movimentos, fazia-se “de tudo um pouco” sem olhar a distinções. A criatividade e a expressão pessoal (Arahamian, 2023: 120) eram mais valorizadas do que a separação dos estilos, proporcionando um ambiente único de diversidade e experimentação na dança³⁰. Partindo da experiência de uma das entrevistadas, nas origens do *breaking* em Portugal, as primeiras mulheres envolvidas com o estilo eram frequentemente as amigas e/ou namoradas dos praticantes do sexo masculino. A cultura era, segundo estas, caracterizada pela convivência entre amigos e liberdade de expressão, mulheres e homens celebravam os valores de inclusão, abertura e participação que moldaram o *breaking* desde a sua origem (Arahamian, 2023: 126).

Na sociedade portuguesa da época, as ideias e normas de género eram mais presentes e exerciam uma influência considerável. As expectativas de género são adquiridas e remetem para a construção de significados sociais, podendo mudar ao longo do tempo e variar dentro e entre culturas (Schouten, 2011: 43). Este contexto cultural acabou por influenciar o acesso das mulheres ao *breaking* ou, pelo menos, o seu interesse, refletindo ideias e preconceitos mais amplos da sociedade que mulheres e homens vão incorporando ao longo do processo de formação da sua identidade (Vieira, et al., 2011: 12)³¹.

Nos encontros e saídas entre amigos, já se realizavam *battles* informais. Mais tarde, seguindo o curso de desenvolvimento, à semelhança de países estrangeiros na Europa (Arahamian, 2023: 162), começaram a surgir competições organizadas, que deixaram de se limitar ao nível local e passaram a

²⁸ **E1:** “(...) começa a aparecer nas televisões, em filmes, começa a aparecer uma ou outra pessoa que vem aqui e até faz umas cenas, começam a aparecer uns movimentos, umas coisas (...) ouvíamos e víamos a *MTV*, víamos nos filmes, nos *videoclipes* (...) as *VHS* foram muito importantes, passadas de um e do outro e já vinham meio rebentadas (...) não havia *internet*, não havia telemóveis, havia a televisão, havia os filmes, havia as pessoas”.

²⁹ **E2:** “Era mais a cena do *hip-hop* como um todo, as pessoas não dançavam só, as pessoas juntavam-se, eram miúdos, um deles *rappava*, outro produzia música, o outro estava a experimentar a cena dos discos e depois dançavam, então era muito mais o *hip-hop* como cultura do que propriamente o *breaking* separado”; **E5:** “(...) tanto quanto já me informaram, na altura, as pessoas faziam tudo... os *b-boys* também faziam rimas, os *b-boys* também pintavam, não porque queriam ser tudo, mas porque era um estilo de vida (...)”; **E1:** “(...) não havia competições, não havia quem quisesse disso vida, quem ensinasse numa escola... era cultural, era social (...) eu experimentei tudo, experimentei *graffiti*, mas não posso dizer que sou do *graffiti*, andava ali na cena”.

³⁰ **E2:** “(...) as primeiras pessoas que dançavam cá não distinguiam muito, faziam um bocado de *waving*, um bocado de *popping*, depois iam ao chão, não havia propriamente essa distinção tão separada”.

³¹ **E1:** “As raparigas que iam aparecendo eram as amigas, as namoradas, andava ali toda a gente na cena (...) na verdade havia raparigas, mas não havia raparigas que dissessem “eu sou *b-girl*, e eu vou treinar e vou participar” (...) era mais o andamento (...) Havia muitas raparigas que estavam lá comigo, mas o que é que acontece muitas vezes, a vergonha, o não tenho muito jeito, o tenho medo... os rapazes, pelo princípio, mandam-se mais rápido, sem pensar muito, não é?”.

abranjer várias cidades e regiões. Tal não só elevou o nível de competição, mas também contribuiu para a disseminação do estilo pelo país³².

As mulheres não batalhavam dado que não existiam em número suficiente para tal³³. As *battles* não eram classificadas por género (ainda hoje, em alguns contextos, não são), sendo que mulheres e homens podiam participar livremente. Em Portugal, à semelhança do que acontecia em algumas *battles* na Europa, devido à escassez de *b-girls*, as que desejavam representar a sua *crew* e o seu país eram destacadas em *showcases*, uma vez que, em muitos casos, o reduzido número de mulheres a participar não justificava a realização de uma competição. Assim, se as *b-girls* pretendessem demonstrar o seu talento num contexto mais competitivo, tinham de procurar oportunidades no estrangeiro.

As participantes revelam que começaram a surgir aulas de dança *hip-hop* por volta dos finais dos anos noventa em ginásios e academias de dança, proporcionando aos interessados a oportunidade de aprimorar as suas habilidades e conhecimentos nos diversos estilos. As mulheres praticavam mais em estúdio do que na rua. Nessa altura, observou-se uma crescente comercialização da cultura em Portugal, através de espetáculos, trabalhos comerciais e outras atividades relacionadas.

Neste contexto, uma das entrevistadas expressa uma preocupação que evidencia a complexidade da integração de uma forma de arte cultural em espaços formais e institucionalizados³⁴. A nova geração de dançarinos aprendia maioritariamente em escolas de dança. Isto resultou em duas dinâmicas distintas: por um lado, uma nova geração que era ensinada no espaço formal, mas envolvia-se ativamente com a comunidade; por outro lado, uma diluição da cultura, já que parte dessa nova geração não se envolvia nos eventos e encontros da comunidade e praticava a dança sem uma compreensão da sua essência³⁵.

De acordo com a opinião das entrevistadas, a institucionalização do *breaking* e da(s) dança(s) *hip-hop* proporcionou um espaço físico adequado e seguro para a prática, garantindo a disponibilidade de instalações equipadas e horários específicos que permitem a prática regular e consistente. No entanto, algumas expressaram insatisfação com a direção que a prática da dança tomou, pois sentem que se tem vindo a afastar cada vez mais da sua essência cultural.

Com o aumento do número de escolas de dança, algumas mais relacionadas com a comunidade do que outras, a prática do *breaking* transitou da rua para um ambiente mais estruturado, representado pelas academias, afastando-se gradualmente da informalidade e experimentação características dos seus

³² **E5:** “Após essa fase em que era muito mais cultural (...) começou a evoluir para a parte competitiva (...) começaram a surgir estes grupos de pessoas, estas *crews*, que já conseguiam ter alguma rivalidade e começaram a organizar competições, muito simples, básicas. Depois começou-se a evoluir para competições maiores e inclusão de aulas em ginásios (...)”; **E4:** “(...) eu lembro-me que, antigamente, quando havia uma *battle* todo o país estava lá (...)”

³³ **E1:** “(...) não vou competir então, porque não tenho mais ninguém e se tiver é só mais uma e é preferível fazer um *show case*. Não há uma *battle*, porque não há mulheres suficientes, porque não treinavam, ou não tinham nível suficiente, ou não estavam prontas, o que não quer dizer que não estivessem lá”.

³⁴ **E2:** “(...) como era uma escola já havia pessoas que não estavam dentro da cultura e que faziam aquela aula ou bailarinos que faziam coreografia ou trabalhos mais comerciais que queriam aprender um bocado de chão, não com objetivo de irem batalhar, fazia parte”.

³⁵ **E2:** “(...) o meio saiu do cultural para o comercial e essas pessoas não entendem nada da cultura em que estão envolvidas (...) de vez em quando fazem uns *workshops* com alguém que vem cá, mas o que aprendem é trabalho coreográfico (...) não há um entendimento, nem há uma pesquisa, nem há uma pertença à comunidade”.

primórdios. A organização de competições de dança(s) *hip-hop* entre escolas incentivou o atual cenário de competição coreográfica, o qual, na opinião de algumas entrevistadas, contribui para a diminuição do valor atribuído à improvisação ou *freestyle*³⁶.

Em Portugal, nas décadas de noventa e dois mil, a prática do *breaking* era ainda predominantemente realizada na rua e em espaços informais³⁷. As *b-girls* que tiveram o primeiro contacto com o *breaking* depois de 2010 treinavam maioritariamente em academia, mas atribuem uma significância particular aos contextos mais informais, dado que todas mencionaram a “rua” de uma forma ou de outra ao serem questionadas sobre os locais onde praticavam ou praticam.

Atualmente, o *breaking* também se insere no contexto desportivo e olímpico. A sua classificação como desporto, que irá integrar o programa olímpico de 2024, trouxe uma maior visibilidade ao estilo, permitindo que *b-girls* e *b-boys* por todo o mundo, agora federados, encarem a dança como uma profissão, suscitando maior interesse das marcas e dos média no *breaking* e, conseqüentemente, um maior reconhecimento pelo público geral. Por outro lado, suscita inquietações ao nível da “essência”³⁸. A prática do *breaking* enquanto desporto implica critérios objetivos de classificação, o que faz com que se afaste do seu carácter cultural, mais informal, no qual o critério de seleção numa *battle* acaba por ser subjetivo e o praticante não tem de corresponder a expectativas de terceiros³⁹. Neste sentido, algumas *b-girls* levantam preocupações relacionadas com a perda de ênfase na identidade e estilo próprios⁴⁰.

Depois de traçada a história e a evolução do *breaking* em Portugal, segundo a perspectiva das *b-girls* entrevistadas, passamos agora às questões relacionadas com o género que as mesmas identificam neste contexto.

³⁶ **E1:** “É preciso fazer *freestyle* [improvisado] de cada estilo, “roda bora”, senão os alunos vão buscar partes de coreografias ou passos que fizeram em coreografias (...) não vais seguir a música porque entretanto 5 6 7 8, mas a música pede outra coisa e tu estás ali naquela marcação, então nunca chegas à essência”; **E2:** “(...) para dizeres que és (...) um *b-boy* ou uma *b-girl*, tu tens de saber fazer *freestyle* ponto (...) é de onde eu venho e aquilo em que eu acredito e para mim demorou até eu conseguir dizer “EU SOU *B-GIRL*””; **E3:** “(...) “agora vamos fazer uma *chyper* e tu entras e fazes *freestyle*”, então, mas se eu nunca fui preparado para isto, se eu nunca reconheci isto, como é que tu queres que eu faça isto? Eu sei fazer uma coreografia porque tu sempre me preparaste para isso (...)”.

³⁷ **E1:** “(...) havia um espaço, que era um campo de basquete, juntava-se lá todo o pessoal que gostava de *hip-hop* e assim, havia música, eles estavam por lá (...)”; **E3:** “O lugar onde começámos a treinar com maior regularidade, maioritariamente frequentado por homens, era no metro da Alameda. Naquela altura já havia a Gare também. Eles faziam os treinos entre a Alameda e o Oriente (...) ainda fomos para as Olaias, também treinámos em alguns parques por Lisboa”; **E2:** “(...) eu queria treinar na estação de comboios, porque em Portugal treinava na estação do metro (...) íamos com uma coluna e púnhamo-nos lá na estação de comboios em Nova Iorque, até que um segurança veio ter connosco a dizer “quem são vocês, isto não acontece aqui desde os anos oitenta (risos)”.

³⁸ **E5:** “(...) Quando tu passas para a parte objetiva desportiva, tens pontos a controlar, tens parâmetros e, por isso, para mim, não é uma atividade cultural porque tu estás ali a construir uma fórmula para marcar golo (...)”; **E2:** “(...) Na vida real não é assim, há uma pessoa que pode não fazer *power move* nenhum, nenhum, e tá *ok* a cena dele não é essa, mas se calhar tem uma musicalidade incrível e até vai ganhar muitas *battles* com isso (...) o desporto pegar numa cultura é sempre muito complicado porque não vai recebê-la com os seus códigos (...) de repente, o que tu tens é uma avaliação de um desempenho físico com muitas restrições a nível musical, a nível de comportamento, a nível de tempo (...)”.

³⁹ **E2:** “(...) o desporto a esse nível está muito ligado com a parte comercial e aí vem o dinheiro... tu tens que ser patrocinado, tens que ter um patrocínio de uma marca que te apoie, que te dê dinheiro, mas o que é que tens que fazer? Tens de dar uma visibilidade à marca e tem de ser uma visibilidade positiva”.

⁴⁰ **E4:** “(...) se os miúdos começarem logo a entrar neste formato da competição olímpica (...) não vai haver um desenvolvimento da personalidade e do carácter desse indivíduo que o faz tão diferente, vão parecer todos muito iguais, porque querem “*fit in this format*”; **E2:** “(...) acho que se vai perder muita identidade, muita personalidade e criatividade e acho que o *break* nos olímpicos vai estagnar a nível de evolução da dança, porque para mim é um desporto”.

4.2.2. Desafios de género no *breaking*

Apesar de sempre terem tido lugar na cultura *breaking* em Portugal, as *b-girls* enfrentam alguns desafios de representatividade e outros relacionados com o género que refletem ideias e questões mais amplas da sociedade.

4.2.2.1. Questões terminológicas

De acordo com Pabon (2006: 18), devido à ausência de documentação sistemática, a história do *breaking* assenta na tradição oral, promovendo intensos debates e controvérsias, incluindo diferentes perspetivas sobre qual ou quais a(s) terminologia(s) correta(s) para denominar o estilo.

Em Portugal, o termo preferencial, embora não seja o único, para designar o estilo comum a todas as entrevistadas é *breaking*, dado que não possui nenhum indicador de género, o que enfatiza que esta é uma forma de expressão acessível a todos, independentemente do género (Simard, 2014: 5). Os termos *b-boying* e *b-girling*, tidos como corretos, são normalmente empregues no âmbito competitivo, para diferenciar entre a categoria masculina – *b-boying* – e a categoria feminina – *b-girling*, mas não designam uma prática diferenciada para a maioria das entrevistadas. A utilização preferencial de determinados termos revela uma certa hierarquia tácita dentro do *breaking* (Gunn, 2016: 57). Se em tempos, *b-boying* era o termo predominante, a sua utilização predileta foi-se perdendo devido ao marcador de género inerente também identificado por Schloss (2009: 15). Tem-se vindo a observar a mesma tendência em relação aos termos *b-boying* e/ou *b-girling* como preferenciais face a *breaking*, pelo mesmo motivo.

Ocorrem, por vezes, *battles* que não são classificadas por género. Nestas *battles* de *breaking*, *b-girls* e *b-boys* competem uns contra os outros. Neste contexto, uma das *b-girls* entrevistadas identificou dois desafios específicos enfrentados pelas mulheres. Por um lado, quando *b-girls* superam *b-boys* na fase de pré-seleção (os chamados filtros), tal ainda é percebido, apenas por vezes e por um segmento limitado de pessoas, como algo fora do comum⁴¹. Por outro lado, a separação das categorias por género, não tão comum nos outros estilos, pode ampliar as oportunidades das mulheres, contudo, paradoxalmente, também pode restringir o seu progresso⁴².

Quando questionadas sobre a diferença entre *b-boying* e *b-girling*, excluindo as questões relacionadas com competição e organização de categorias, a maioria das *b-girls* descreve-os como sinónimos. Uma das *b-girls* diferencia os termos, reconhecendo a equivalência em relação ao vocabulário técnico específico, mas faz a distinção quanto à expressão individual e à estética da dança

⁴¹ E6: “(...) uma *b-girl* compete com *b-boys* e passa nos filtros e ganha contra *b-boys* e vai avançando e alguns já fazem como se fosse uma grande cena. Não é, é só mais uma competição, temos que tratar as coisas com mais normalidade”.

⁴² E6: “(...) dizem que querem dar mais oportunidades às *b-girls*, mas eu também curto de batalhar contra *b-boys*, às vezes até curto mais de batalhar contra *b-boys*, às vezes é fixe batalhar contra *b-girls* (...) tu não vês isto nos outros estilos, não vês *locking* feminino e *locking* masculino (...) Por um lado, é fixe separar para dar mais oportunidade, mas por outro, acho que também se as *b-girls* continuarem só a batalhar contra *b-girls* não evoluem tanto”.

em si, destacando que mulheres e homens possuem capacidades diferenciadas⁴³. Outra *b-girl* destaca o nível acrobático como elemento diferenciador, afirmando que o nível de acrobacias é consideravelmente mais alto, complexo e desafiante para os rapazes. De acordo com a entrevistada, tal está relacionado com a origem e desenvolvimento do *breaking* como uma dança, que não envolve acrobacias obrigatórias, sendo que, historicamente, os rapazes realizaram e alcançaram um maior número de acrobacias em comparação com as raparigas⁴⁴.

A sociedade atribui diferentes expectativas, papéis e normas de comportamento com base no gênero de uma pessoa (Vieira, et al., 2011: 10). Segundo os testemunhos, o gênero molda a forma como as pessoas se expressam, mesmo em atividades artísticas, como a dança e influencia o acesso a certas habilidades ou níveis de desempenho. As perspectivas das participantes revelam como o gênero é um fator social e cultural que desempenha um papel significativo nas suas vidas e experiências (Schouten, 2011: 15; Amâncio, 2003: 708).

4.2.2.2. Exigência física

O *breaking* é uma forma de dança extremamente atlética e física, que envolve acrobacias, movimentos rápidos e força considerável para executar os movimentos, exigindo um grande esforço e dedicação por parte dos praticantes.

A exigência física foi uma das características mais mobilizada pelas entrevistadas para justificar o porquê do *breaking* ser maioritariamente praticado por homens, o que reflete a tendência, previamente observada na literatura além-fronteiras (Blagojević, 2009: 21; Gunn, 2016: 62; Langnes e Fasting, 2017: 1601), para considerar a força e a musculatura como características socialmente mais acessíveis para os homens⁴⁵. A relação entre o requisito físico e a predominância masculina, identificada pelas entrevistadas, realça a percepção social das características de masculinidade e feminilidade, evidenciando a tendência da sociedade para valorizar atributos específicos não apenas fisicamente⁴⁶, mas também em

⁴³ **E1:** “(...) a forma e a estética é, por si só, diferente (...) a forma como eu danço não é a forma como ele dança, ele é rapaz, eu posso colocar movimentos de uma certa maneira que ele se calhar não vai conseguir (...) agora, em termos de movimentos um *six step* é um *six step*, mas a combinação dos movimentos é que pode ser de formas diferentes e leva a estilos diferentes, mas a essência é a mesma”.

⁴⁴ **E4:** “Para além do sexo dos participantes, eu acho que o nível acrobático é muito maior, mais elevado, mais complexo, mais difícil no caso dos rapazes. Nós, pela maneira como o *breaking* foi desenvolvido (...) ou seja, como o *breaking* é uma dança (...) não era mandatário fazer acrobacias, mas os rapazes faziam mais do que as raparigas (...).

⁴⁵ **E2:** “É muito exigente fisicamente e eu não sou daquela opinião de que é igual para todos, porque não é, não é igual para todos, não acho que isso seja tipo chapa três homens e mulheres (...) Há de haver mulheres que têm muito mais força que outras e há de haver homens que são muito mais fracos que outros, mas na generalidade há um *break* que é menos acessível às mulheres, que é esse *break* dos milhares de *power moves*”; **E6:** “No *breaking* a cena é ser mais físico. Agora já começa a ver mais, mas antes não vias muitas *b-girls* a fazer *power [moves]*, mas eu acho que as próprias raparigas também se descreditavam muito, mas depois vêes uma a fazer e pensas “se ela faz eu também consigo fazer””.

⁴⁶ **E2:** “(...) as mulheres são mais flexíveis, os homens são mais fortes, é um estereótipo, mas na generalidade das vezes até é verdade (...); **E6:** “Quando começa mais tarde, eu acho que pode ser mais difícil para uma rapariga conseguir determinados movimentos, devido a características físicas como é obvio, mas também foi um estilo criado por homens (...); **E4:** (...) muitas de nós não começámos em crianças, não tivemos ginástica, não tivemos aulas acrobáticas, sendo que com o corpo já desenvolvido é mais difícil conseguir fazer algumas acrobacias”.

termos sociais e psicológicos para cada sexo⁴⁷ (Amâncio, 1994: 33; Ward e Grower, 2020: 178; Vieira, et al., 2011: 26). Apesar das diferenças biológicas entre os sexos, a tendência observada reflete a conceção de género como construção social, na qual os homens são socializados desde a infância para serem mais atléticos. A ênfase no discurso em torno da força e habilidade atlética como fatores que justificam a predominância masculina no *breaking* pode inadvertidamente legitimar e normalizar diferenças de género (Langnes e Fasting, 2017: 1603).

A partir das declarações obtidas, o *breaking* foi criado e desenvolvido, maioritariamente, por homens. Durante décadas, foi dominado por homens. Consequentemente, os passos e acrobacias foram feitos por e para uma anatomia específica, o que desencorajou muitas mulheres a explorar e dominar plenamente o estilo. Os *power moves* são, muitas vezes, considerados o ponto alto da expressão acrobática no *breaking*, obtendo pontuações elevadas nas competições. O consenso entre as *b-girls* entrevistadas é que as mulheres possuem a força necessária e podem treinar para executar *power moves*, no entanto, em grande parte das situações, precisam de fazer adaptações e/ou modificações. Em alguns casos, contudo, com persistência e dedicação conseguem desafiar todas as limitações. Aquilo que, em tempos, foram estereótipos resistentes e perceções limitadas sobre o corpo feminino e as suas capacidades está, aos poucos, a desmoronar-se, redefinindo o modo como são percecionadas⁴⁸.

No contexto do *breaking*, onde se observa que os homens geralmente exibem mais força e as mulheres uma maior flexibilidade na execução dos movimentos, é evidente que estas perceções refletem ideias mais abrangentes da sociedade, que não se limitam exclusivamente ao *breaking*⁴⁹. Partindo do testemunho da entrevistada, podemos compreender que o *breaking*, assim como qualquer outro contexto social, é influenciado por normas e ideias de género mais amplas da sociedade. Por esse motivo, a mesma prefere não atribuir um peso excessivo ao *breaking*, dado que, quando estabeleceu limites, os mesmos foram respeitados.

4.2.2.3. Pressões sociais

É, portanto, fundamental reconhecer que as diferenças percebidas no universo *breaking* em Portugal não são intrínsecas, mas antes uma construção social (Gunn, 2016: 60).

Todos, independentemente do género, devem respeitar os limites e consentimento dos outros, no entanto, partindo dos testemunhos recolhidos, para se protegerem de abordagens, comentários ou

⁴⁷ E5: “(...) tu és ensinada, principalmente as mulheres, desde criança “ai, não ponhas as mãos no chão”, “ai não ponhas o rabo para cima” (...) então é um pouco contranatura tu estares a ir para o chão ou rebolar-te, coisas que normalmente são mais feitas pelos rapazes (...) porque é mais permitido para eles esse tipo de comportamentos (...) essa foi um bocadinho a educação que eu senti que os meus pares também tinham”.

⁴⁸ E3: “(...) hoje em dia já não é tanto assim, mas naquela altura era menos comum ver as raparigas a fazer isso [*power moves*] e os rapazes diziam “ah sorte”, não, não é sorte, é trabalho!”; E6: “(...) acho que agora está, finalmente, a pôr-se um bocado de parte a ideia de que as *b-girls* não conseguem fazer *power [moves]*, ou que a cena física das *b-girls* não está lá, ou que dançam mais devagar, acho que finalmente está-se a quebrar cada vez mais estes estereótipos”.

⁴⁹ E2: “(...) estes estereótipos, tipo de força, flexibilidade existem no *breaking* como existem em qualquer outro sítio (...) o que eu sinto é que no *break* há esses estereótipos e vai haver e há um assédio, que pode ocorrer dos dois lados na realidade, mas acho que os homens têm mais espaço para isso, mas também já vi muito o contrário... eu não gosto de fazer um lugar de vitimização, porque acho que, na minha experiência, quando eu pus barreiras, elas foram respeitadas”.

outro tipo de comportamentos indesejados, especialmente por parte dos homens, as *b-girls* adotaram uma certa postura, evidenciando como as mulheres se devem saber “colocar”, não apenas no *breaking*, mas em qualquer situação social de modo a serem respeitadas⁵⁰. Neste sentido, apesar de se sentirem apoiadas, uma das entrevistadas afirma que, em certas ocasiões, as mulheres sentem uma maior necessidade de provar o seu valor ou demonstrar que merecem estar ali. Essa necessidade não decorre da falta de habilidade, mas antes do facto do *breaking* ser dominado por homens, logo, estes espaços refletem e são influenciados por normas mais amplas da sociedade⁵¹, que são aprendidas e perpetuadas na interação social e nas diversas situações e contextos que compõem a vida de um indivíduo (Amâncio, 2003: 700).

Entre as repercussões enfrentadas pelas *b-girls*, que se têm vindo a desvanecer ao longo do tempo, incluem-se o afastamento, a falta de reconhecimento e, ocasionalmente, questões relacionadas à sua identidade enquanto mulheres⁵². É evidente como o género é uma construção social que, em tempos, influenciou as *b-girls* a adaptarem o seu aspeto físico de modo a integrarem-se melhor, indo ao encontro do modelo de masculinidade e feminilidade dominante da época (Vieira, et al., 2011: 13). Como referido anteriormente, o género não é uma característica pré-definida ou imutável, mas antes algo em constantemente (re)negociação na interação social (Butler, 1990: 200). Neste sentido, o *breaking* parece desafiar as perceções normativas para cada género, permitindo que as mulheres rompam laços normativos entre certos comportamentos e estéticas com o corpo masculino (Gunn, 2016: 57).

Segundo Gunn (2016: 62), as normas que regulam o género na sociedade têm um impacto significativo na presença e nas experiências das *b-girls* no *breaking* uma vez que a sua participação acaba por ser inevitavelmente moldada por restrições patriarcais mais amplas⁵³. Partindo dos testemunhos recolhidos, corroborando conceções abordadas na literatura (Gunn, 2016: 62; Blagojević,

⁵⁰ **E1:** (...) enquanto mulher como é que eu me sentia? Super apoiada (...) para já, nunca tive aquela coisa de se fazerem a mim, isso é uma questão de te saberes colocar”; **E3:** “Nós ganhámos o nosso respeito, houve um ou outro comentário, mas rapidamente pela nossa postura, mostrámos que estávamos ali para outra coisa, para aprender *break* e o que acontece é que as raparigas desistem antes de conseguirem provar que estão ali para outra coisa”.

⁵¹ **E3:** “(...) houve sempre muito poucas pessoas que realmente tentaram alguma coisa comigo, porque eu acho que não dei essa abertura logo de início, mas confesso que eu já vi raparigas em situações em que é muito difícil de entender, se ela vier comigo eles vão respeitar, mas se ela aparecer ali sozinha com o intuito de treinar vai haver sempre um que vai cair em cima e dizer “quem és, és tão gira, dá-me o teu número, para treinar claro”. Depois começa a mandar mensagem, a chatear e às vezes as raparigas começam a sentir-se desconfortáveis e acabam por se afastar (...) Esses maus hábitos acabam por ser transversais e acabam por ir para uma sala de treino (...) Em Portugal vi muitas raparigas que acabaram por desistir porque andaram envolvidas com *b-boys*, depois, entretanto, aquilo não correu bem e deixaram de dançar, porque não se sentiam confortáveis em voltar, mas o rapaz nunca se sentiu desconfortável e nunca deixou de lá ir, porque está rodeado dos seus”.

⁵² **E2:** “(...) tipo há misoginia dentro da cultura, mas nós sempre fomos super bem recebidas porque impusemos barreiras, nós pusemos sempre muitas barreiras, só que depois o que é que aconteceu? Eu tornei-me, nós tornámo-nos, as 3 aliás, muito tipo, tipo boy, *tomboy* (...) sempre tivemos isso um bocado à toa, mas ficou mais forte porque nós não podíamos ir para uma festa ou assim e ir de salto alto, ou de minissaia. Eu demorei muito tempo a entender que esses dois lugares são meus, mas acho que esta geração já tem isso mais resolvido (...) mas antes, tu tinhas de ter um bocado aquele comportamento (...)”.

⁵³ **E2:** “(...) eu acho que as mulheres também a nível social e familiar, têm muito mais responsabilidades, muito mais cedo então, também é o caso de chega a uma altura em que tens quase de optar, vou ser mãe, vou continuar a dançar, depois tenho que parar, se eu for ser mãe muito nova, mais velha, como é que vai ser? Há pessoas que são elas que cuidam das casas, muito mais do que os homens. Há muitas questões que vêm, não da dança, mas que vêm da sociedade, que depois ali acabam por ser muito visíveis”.

2009: 22; Raposo, 2012: 325), as raparigas estão sujeitas a um maior controlo parental e social e uma aprendizagem doméstica no ambiente familiar.

Pressões sociais relativas à exposição do corpo (Gunn, 2016: 55; Langnes e Fasting, 2017: 1604) também afetam as práticas das *b-girls* em Portugal. Uma das entrevistadas partilhou a sua opção por batalhar totalmente coberta, isto é, sem partes do corpo à vista, com o intuito de ser avaliada exclusivamente com base nas suas competências de dança, em detrimento de qualquer consideração relacionada com o corpo ou aparência física⁵⁴. Esta questão foi igualmente destacada por Langnes e Fasting (2017: 1604). Ao adotarem essa estratégia, o objetivo das *b-girls* é chamar a atenção para a dança, enquanto também revelam pressões sociais impostas às mulheres devido a construções sociais de género (Vieira, et al., 2011: 13).

As perceções, experiências, práticas e discursos das *b-girls* entrevistadas revelam como o género é um fator social e cultural que desempenha um papel significativo nas suas vidas (Schouten, 2011: 15; Amâncio, 2003: 708).

4.2.2.4. Discriminação positiva e valorização diferencial

O *breaking* é, ainda hoje, dominado por homens, a falta de representatividade feminina é evidente e flagrante⁵⁵. Ao longo do tempo, a associação predominante do *breaking* ao sexo e género masculino, paralelamente com a exigência física e as pressões sociais e culturais, fez e faz, com que as mulheres enfrentem desafios que limitam a sua visibilidade e reconhecimento no universo *breaking*.

As *b-girls* entrevistadas identificam a existência de discriminação positiva no *breaking* em Portugal, por serem convidadas para jurar, ensinar ou participar em *videoclipes* e programas de televisão simplesmente por serem mulheres⁵⁶. Mesmo assim, destacam a importância da representatividade, enfatizando que mesmo que a motivação inicial seja o cumprimento de quotas, é essencial que as *b-girls* continuem a ser chamadas e aceitem os convites, de modo a manter o interesse e o envolvimento das mulheres no *breaking*, reconhecendo, no entanto, que, por vezes, acaba por ser uma estratégia de *marketing*⁵⁷. Estes testemunhos, enfatizam diferenças entre os géneros e demonstram como o *breaking* pode, por um lado, desafiar as perceções normativas para cada género, mas também, perpetuar estereótipos (Gunn, 2016: 57).

⁵⁴ E4: “(...) eu vou batalhar sem mostrar pele, eu batalho sempre coberta, toda, não há *crop top*, não há calções, *leggings*, nada, eu não batalho com nada que mostre a forma do meu corpo (...) não quero que mostrar a pele seja um fator que influencie eu passar ou não, quem me está a avaliar vai olhar para a minha *dance skill*, e não para o meu corpo”.

⁵⁵ E4: “Os apresentadores são homens, os júris são homens, as pessoas que dão aulas são homens, o *hip-hop* em geral é um bocadinho assim, não é? (...) ser um bom bailarino não faz de ti bom professor (...) tinha ali [num evento em 2023] oito gatos pingados a dar *break* e nem uma mulher (...) achas que as raparigas só porque não têm o mesmo nível não sabem dar aula? Não têm nada para ensinar à cultura? Não têm nada para dizer sobre *break*”.

⁵⁶ E2: “(...) o que eles diziam era “vocês não são chamadas pela qualidade, porque nós dançamos muito melhor que vocês, vocês são chamados por serem mulheres” (...) é mesmo muito importante ter esta representatividade”.

⁵⁷ E5: “(...) eu já tive a oportunidade de jurar competições, dar *workshops*, ser convidada para oportunidades, e eu já senti tipo discriminação positiva de me convidarem, porque eu sou mulher e eles sentem que tem que haver uma. Porque uma mulher a dançar *breaking* chama mais atenção do que um homem e aqui estamos a falar de trabalhos comerciais onde é muito importante chamar uma mulher (...) mas estou *ok* com isso, sei que é uma estratégia de *marketing*”.

Algumas *b-girls*, partilharam a sua insatisfação face à quase ausência de mulheres na *História do Hip-hop Tuga*, um evento que reúne os nomes mais representativos da cultura nacional, que decorreu no dia 8 de março (ironia) de 2019 e que gerou controvérsias em diversos média e plataformas digitais e sociais. A única mulher a participar em qualquer vertente era a Capicua, uma *rapper* portuguesa. Depois de expressar as suas inquietações à organização do evento, uma das repostas que uma das *b-girls* entrevistadas obteve por parte da entidade foi que “os homens não têm interesse em consumir *hip-hop* no feminino e as mulheres também não demonstram grande preferência pelo *hip-hop* no feminino, consomem mais *hip-hop* no masculino”.

De acordo com a opinião da entrevistada, as mulheres sentem-se confortáveis em falar e ouvir sobre temas que afetam tanto mulheres quanto homens, enquanto os homens não tanto⁵⁸. Pela incorporação de modos de ser, papéis, posturas e discursos, a cultura *hip-hop* é influenciada pelas normas e preconceitos sociais da sociedade em que se desenvolve (Vieira, et al., 2011: 13), o que leva as mulheres a sentirem-se mais confortáveis em lidar e abordar questões que afetam ambos os sexos. A entrevistada defende a importância de desmistificar e reformular estes espaços, de modo a permitir que a mulher assuma a posição que lhe é devida, até que isso aconteça, o apoio mútuo é crucial⁵⁹.

Outra *b-girl* recebeu um convite para participar neste evento com a sua *crew* de *b-girls*, mas recusaram, dado que sentiram que as mulheres não estavam bem representadas nas restantes vertentes⁶⁰. Decidiram não aceitar o convite, o que, apesar de ter sido uma decisão difícil, foi uma escolha alinhada com os seus princípios e ideais, revelando como a discriminação positiva pode gerar conflitos internos.

Outras questões de género específicas identificadas pelas *b-girls* em Portugal estão relacionadas com o reconhecimento que obtêm em *battles*, treinos ou outros eventos (Langnes e Fasting, 2017: 1603). Uma das *b-girls* expressa a perceção de que as mulheres recebem “*props*” – ou seja, reconhecimento – de forma mais célere e descomplicada do que os homens. Acrescenta que, por vezes, as mulheres são aplaudidas meramente pela tentativa⁶¹, o que pode limitar o seu progresso.

Estas questões revelam a complexidade das dinâmicas de género no *breaking* em Portugal.

⁵⁸ **E2:** “(...) as mulheres sentem-se confortáveis em falar dos temas das mulheres e dos temas dos homens, porque tiveste de o fazer a vida inteira, mas um homem não vai gostar de uma música que fale da maternidade”.

⁵⁹ **E2:** “(...) isto a nível de vendas torna as coisas muito problemáticas, mas também fala muito sobre nós termos que apoiar as nossas irmãs SEMPRE, ainda não acabou esta era MESMO. Nós acabámos por instituir alguns sistemas patriarcais e misóginos, dizer do género “ela não canta nada”, “ela está toda despida”, “deve ter a mania”, isto são comportamentos que foram interiorizados por causa desta misoginia e deste patriarcado que faz com que a maior parte das mulheres nem se aperceba do que está a fazer, devia ser “uau, corajosa, incrível, vem para aqui de sutiã e cuecas cantar, uau, uau, uau” e estares ali a apoiar, isso sim, mas isso não acontece e tem de começar a acontecer (...)”.

⁶⁰ **E3:** “(...) nós recusámos aparecer, foi uma opinião nossa, uma escolha nossa, porque achámos que não havia representatividade suficiente e nós não íamos ser a quota (...) considerámos que se nós fôssemos, ia ser aquela quota de desculpa, do “estão aqui raparigas”. Só que, entretanto, todas as outras que podem ser valorizadas e convidadas não estão a ser. Tem dois lados, por um lado, é tipo “que fixe, elas vieram, estão a representar”, mas, por outro, nós sentimos que não seria justo para as outras vertentes e isto depois é estar a compactuar para que se volte a repetir no futuro, então tem de se manter uma posição (...)”.

⁶¹ **E4:** “Então eu disse-lhe “quando estiver mal diz-me que está mal, não me dêes o *props* de tentativa”. Acontecia muito isto, a menina faz, não conseguia, mas ainda há o *props* dos meninos a dizer “boa, boa, tentaste”, mas lá no fundo não estás a ajudar, a indicar o que tem de fazer, preferia que me apontassem o dedo do que me dessem *props* por tudo e por nada, senão continuava a ser má e não evoluía”.

4.2.2.5. Percepções de género

A associação do *breaking* ao universo masculino, potenciou estereótipos de género específicos e apresenta desafios significativos para as *b-girls* (e *b-boys*), afetando o modo como se veem e são vistas pelos outros.

Fruto do seu contexto específico de origem, a estética do *breaking* foi-se desenvolvendo mais associada à ideia tradicional de masculinidade (Aprahamian, 2023: 105), pois era praticado maioritariamente por homens, num contexto temporal e geográfico específico⁶². Algumas *b-girls* identificam a presença de traços associados à masculinidade, resultado da predominância masculina⁶³. Outras, encaram o *breaking* como uma expressão individual da identidade⁶⁴, desvinculada de rótulos de género pré-determinados⁶⁵ e, em tempos, mais acentuados. As *b-girls*, adotaram diferentes estratégias quando confrontadas com este cenário predominantemente masculino, enriquecendo a cultura *breaking*⁶⁶.

O *breaking* parece desafiar as percepções normativas para cada género, permitindo que as mulheres rompam laços normativos entre certos comportamentos e estéticas com o corpo masculino e vice-versa (Gunn, 2016: 57). Os testemunhos das participantes revelam como o género é uma construção social, à qual estão associados comportamentos, expectativas e estereótipos que se manifestam, reproduzem, mas são também desafiados no universo *breaking* (Aprahamian, 2023: 124). A variação nas percepções de género demonstra a fluidez e a subjetividade da construção social de género, mas também evidencia como essas ideias impactam a vida e as experiências das *b-girls* em Portugal.

Para algumas entrevistadas, é evidente a presença de estereótipos de género no *breaking*. Anteriormente, era comum ver competições de *b-boying* com prémios monetários mais elevados do que as de *b-girling*, refletindo a disparidade de género existente no *breaking*. Hoje em dia, graças a esforços e discussões substanciais, conseguiram-se igualar os montantes⁶⁷. Persiste, até aos dias de hoje, a

⁶² **E2:** “(...) na origem há um contexto, o pós-guerra do Vietname, também havia muitas armas no bairro, então estás a ameaçar a pessoa com um código que ela conhece, que não é necessariamente masculino (...)”; **E1:** “Não é necessariamente masculino, mas lá está, desde o início eram mais rapazes que faziam (...) esta estética que se vai formando é um bocado transversal, na altura eram mais os rapazes que se mandavam para o chão, os saltos, o risco, as raparigas só mais tarde é que começaram a entrar nessa onda”.

⁶³ **E4:** “Há de facto um movimento e uma estética masculina”; **E5:** “Eu acho que sim, o *breaking* é uma dança muito masculina sim, nas formas de expressão e formas de comunicar, é um bocado masculina principalmente em alguns gestos, mas penso que isso é assim porque, penso eu, foi iniciada por homens, ou seja, se tu tiveste durante 20 anos principalmente homens a competir, é normal que as linguagens que ainda perduram até hoje sejam masculinas (...)”.

⁶⁴ **E7:** “(...) sinto que a personalidade das pessoas acentua-se na batalha porque é um local onde estão mais vulneráveis, onde mostram a sua essência, mas acho que é igual para homens e mulheres, é um espaço de expressão de identidade”.

⁶⁵ **E2:** “Acho que são ligados a uma expressão de masculinidade se tu tiveres essa separação de género assim definida, porque senão não são. A sociedade impõe determinadas características para homens e mulheres, mas lá está, o que é que é o ser agressivo? Há uma pujança, é uma potência num corpo que vai, e faz e tudo isso, mas isso não é ser masculino (...)”; **E3:** “(...) o feminino para nós era uma coisa que era muito importante, o nós conseguirmos afirmar a nossa posição dentro de uma comunidade onde era maioritariamente só homens, era importante. Não passava por ter maquilhagem, não passava por ter o cabelo bonito ou roupa bonita feminina e se o fosse... na realidade, é mais o que é para ti o ser feminino ou o ser masculino”.

⁶⁶ **E5:** “(...) quando as mulheres começaram a chegar, principalmente ao nível competitivo, umas adotaram esse tipo de linguagem [masculina], outras mulheres começaram a ter outra, ou seja, implementar outro tipo de linguagem, outras foram neutras, não quiseram optar por nenhum tipo de linguagem, outras optaram por uma cena bem sensual (...)”.

⁶⁷ **E4:** “(...) foi preciso muito falatório para meterem os *price money* iguais aos dos rapazes (...)”.

percepção de que ser derrotado por uma mulher ou uma criança é mais desfavorável do que perder contra um homem⁶⁸. Consequentemente, as *b-girls* podem sentir-se menosprezadas e desvalorizadas⁶⁹.

O *breaking* era e ainda é amplamente praticado por homens, perpetuando, por um lado, e desmistificando, por outro, estereótipos de género que ecoam os da sociedade em geral. Percebe-se, por vezes, uma hierarquia de género no *breaking* que reflete, em linha com o discutido anteriormente, uma confluência de estereótipos enraizados, transversais a diversos contextos sociais (Amâncio, 2003: 700).

4.3. Representações mediáticas do *breaking*

4.3.1. Sobre o termo *breakdance*

Os meios de comunicação social moldam em parte a forma como determinado assunto é apresentado e apreendido pelos espetadores (Serra, 2007: 165). Como referido anteriormente, o termo *breakdance* é entendido como redutor e pejorativo (Schloss, 2009: 63), uma vez que foi utilizado pelos média para descrever de forma genérica uma combinação de estilos, sem ter em consideração os códigos de vestuário, musicalidade e outras características específicas de cada estilo que, na sua generalidade, são distintas (Pabon, 2006: 18; 24; Simard, 2014: 48; Schloss, 2009: 60).

Todas as *b-girls* entrevistadas reconhecem que o termo *breakdance* não é, efetivamente, uma designação adequada para denominar o estilo, embora seja a nomenclatura frequentemente empregue pela sociedade em geral. Uma das *b-girls* entrevistadas revelou que utiliza esse termo para falar sobre *breaking* com pessoas que não fazem parte da comunidade ou não estão familiarizadas com o estilo⁷⁰, o que evidencia a importância de destacar e desmistificar certos aspetos da cultura *breaking* de modo a promover uma compreensão mais profunda e autêntica pelo público em geral.

O reconhecimento generalizado do termo *breakdance* está intrinsecamente relacionado com a sua ampla disseminação através dos média. Os meios de comunicação social não são transparentes ou imparciais, moldando a narrativa para se irem ao encontro de agendas específicas, distorcendo em parte a percepção pública sobre uma variedade de tópicos (Gradim, 2016: 47). A maioria das *b-girls* estabeleceu uma associação direta entre o termo *breakdance* e a era da comercialização, reconhecendo a influência significativa que os média desempenharam na definição da percepção do *breaking* para o mundo⁷¹. De acordo com os testemunhos, o termo foi apropriado pela esfera mediática para alcançar

⁶⁸ E4: “(...) há duas coisas que eu ainda ouço que é “pior do que perder para um homem é perder contra uma mulher ou contra uma criança”, o pessoal ainda tem essa mentalidade, alguns”.

⁶⁹ E6: “Há um bocado aquele estereótipo se um *b-boy* perder com uma *b-girl* é “podre”. É “mais podre” perderes com uma *b-girl* do que perderes com um *b-boy*... às vezes sinto um bocado essa mentalidade e piadas e coisas do género, por exemplo, um *b-boy* virar-se para outro e diz “não vais competir em *b-girl*?”, um bocado a menosprezar a nossa categoria”.

⁷⁰ E7: “Eu digo *breakdance* quando estou a falar com pessoas que não sabem o que eu faço, quando digo *breaking* ninguém sabe, mas se disser *breakdance* já entendem (...)”.

⁷¹ E1: “O termo *breakdance* pelo que contam vem da parte mediática da cena (...)”; E3: “*Breakdance* na realidade foi o termo utilizado durante determinado tempo e serviu principalmente para comunicar com massas de modo a atingir outros públicos e que passou muito pela televisão (...)”; E4: “(...) é um termo usado pelos média *back in the days* que não demonstra de todo o que a cultura é (...)”; E5: “(...) os média começaram a aproveitar-se muito da cultura de *hip-hop* para filmes, publicidade e *etc*, e chamou-lhes *breakdance*, que não era apenas o *breaking*, era uma mistura de *popping*, *locking*, *breaking*”; E6: “*Breakdance*, é que não de certeza (...) Porque foi o nome que os média deram (...)”.

audiências mais amplas através da televisão, não refletindo adequadamente a essência da cultura *breaking*.

Uma das *b-girls* apresenta ainda a perspectiva de que o termo *breakdance* se restringe à descrição da dança em si, ao passo que o *breaking* representa uma cultura completa, afirmando um estilo de vida gerador de uma identidade coletiva específica e reconhecível (Raposo, 2012: 328), que é parte integrante da cultura *hip-hop* e vai além da dança⁷². A descrição das perceções das *b-girls* ilustra como as representações mediáticas não são um reflexo direto da realidade, mas, em vez disso, são interpretações e construções que desempenham um papel ativo na formação da perceção e compreensão dos assuntos por parte dos indivíduos (Gradim, 2016: 7).

Em suma, as *b-girls* entrevistadas reconhecem a influência dos média na perceção pública do *breaking* e questionam a validade do termo *breakdance*.

4.3.2. Representações mediáticas de género no *breaking*

Com o propósito de aprofundar a compreensão sobre como as *b-girls* percebem e interpretam as representações mediáticas do *breaking*, analisam-se, neste segmento, as suas opiniões sobre as representações de género nos média tradicionais, assim como sobre as novas formas de representação facilitadas pelas tecnologias digitais e redes sociais.

As representações mediáticas referem-se aos modos como os meios de comunicação social retratam acontecimentos, assuntos, pessoas e ideias (Serra, 2007: 165). De um modo geral, as representações mediáticas de mulheres no universo *breaking* têm evoluído de forma positiva. Com o aumento do número de mulheres interessadas e envolvidas com o estilo, bem como o facto de se ter tornado um desporto olímpico, as *b-girls* têm alcançado maior visibilidade mediática. Mesmo assim, continuam, ainda hoje, a enfrentar certos obstáculos que refletem estereótipos de género mais amplos da sociedade, especialmente no contexto português.

A influência dos média na produção de narrativas dominantes sobre o *breaking* é inegável (Schloss, 2009: 58). O *framing* adotado, ou seja, a seleção e o destaque de certos aspetos, características ou elementos da cultura *breaking*, enquanto outros foram minimizados ou ignorados, influenciou a perceção generalizada do *breaking* como masculino (Arahamian, 2023: 105).

No que diz respeito à representação de mulheres e homens em filmes e outros produtos mediáticos dos anos oitenta, as *b-girls* entrevistadas reconhecem que a representação equilibrada não era possível, dado que, de facto, existiam muito poucas mulheres a praticar *breaking* nessa época. O número discrepante entre dançarinos do sexo masculino e do sexo feminino nos conteúdos produzidos pelos média, acabava por ser um “um reflexo percentual da realidade”. Consequentemente, foi produzida uma imagem hipermasculinizada do *breaking*, centrada nas personalidades masculinas. Partindo da

⁷² **E4:** “(...) *breakdance* define a dança só especificamente (...) não demonstra de todo o que a cultura é, porque o *breaking* é uma cultura... tu tens o estilo de vida, tens a música, toda a parte incorporada pelo *hip-hop*, *mc*, *graffiti*, então *breaking* é parte da cultura *hip-hop*”.

análise dos testemunhos recolhidos, torna-se evidente a influência do *framing* do *breaking* por parte dos média, dado que, de acordo com os relatos dos que deram início à cultura, as mulheres sempre estiveram presentes apesar de em menor número e, muitas vezes, em papéis menos visíveis (Arahamian, 2023: 114).

Uma das *b-girls* entrevistadas utiliza a pirâmide de *Maslow*⁷³ para justificar a ausência de preocupação com a representação de mulheres nestes contextos. Ao empregar esta teoria, a entrevistada pretende demonstrar como as preocupações refletiam o contexto social e as prioridades da sociedade daquela época⁷⁴. Devido ao contexto temporal e geográfico específico da sua origem, a igualdade de género não era uma preocupação. Embora houvesse uma ou outra mulher envolvida com o estilo, os principais protagonistas, ou seja, aqueles que eram chamados para dançar em discotecas, para trabalhos em filmes e publicidades, eram homens, tendência já enfatizada por Arahamian (2023: 161).

Outra *b-girl* reforça que as representações mediáticas dos anos oitenta e posteriores refletiam o que era a sociedade da época, evidenciando a predominância numérica de *b-boys*, sublinhando ainda o papel das representações mediáticas na memória coletiva⁷⁵, isto é, como essas imagens moldaram e influenciaram a forma como a cultura *breaking* é lembrada e percebida até hoje, revelando a importância de uma pesquisa aprofundada que procura desmitificar narrativas dominantes em função de uma compreensão mais completa dos fenómenos (Arahamian, 2023: 124).

Uma outra razão apresentada para a ausência de *b-girls* nas representações mediáticas do *breaking* nas décadas de oitenta e posteriores, deve-se à preferência dos produtores por truques espetaculares que cativassem a atenção do público, normalmente executados por homens naquela época. De acordo com a perceção da entrevistada, a seleção de dançarinos baseava-se na competência, mais do que no género, e, uma vez que as mulheres começaram mais tarde e enfrentavam barreiras de aprendizagem relacionadas com o género, como a falta de modelos femininos no estilo, é compreensível que os homens tenham sido mais selecionados do que as mulheres, tendo por base a sua competência mais do que o seu género. Esta perspetiva evidencia a interseção entre a construção social de género, no que diz respeito à habilidade atlética, e as representações mediáticas do *breaking*, dado que este contexto é entendido como socialmente mais acessível para os homens (Gunn, 2016: 60).

Tal acontece dado que a maioria dos jornalistas que se debruçaram sobre o *breaking* nos anos oitenta e noventa, disseminaram uma narrativa hipermasculinizada associada ao estilo, isto é, centrada

⁷³ A pirâmide de *Maslow* hierarquiza as necessidades humanas sob a forma de uma pirâmide, agregando-as em cinco patamares: 1) Necessidades Fisiológicas; 2) Necessidades de Segurança; 3) Necessidades Sociais; 4) Necessidades de Autoestima; 5) Necessidades de Autorrealização.

⁷⁴ **E5:** “(...) o último é o que se preocupa com a comunidade (...) nos anos 80 e 90 e até posteriores, não era assim, os Estados Unidos tinham a guerra do Vietname ainda a acontecer, havia pobreza, problemas de drogas... não se pensava em igualdade de género, pensava-se em sobreviver, estávamos tipo no primeiro patamar da pirâmide de *Maslow* provavelmente, muitos deles (...)”.

⁷⁵ **E6:** “Na altura sempre foi *New York City Breakers*, *Rock Steady Crew*, *Dynamic Rockers*, sempre homens, se me perguntares quando apareceu a *Rokafella* não faço a menor ideia mesmo, mas eu acho que nos anos oitenta a mentalidade era um bocado diferente (...) e como é que tu sabes que *Rock Steady Crew* existiram? Porque há vídeos! O pessoal agarra-se muito à cena visual, material, o que existe, se tu não vires, mesmo que saibas, não te vai ficar gravado na memória”.

nos homens e nas ideias tradicionais que definem a masculinidade (Aprahamian, 2023: 105), sendo que à medida que o interesse acadêmico pelo *breaking* foi crescendo, o *framing* adotado retratava o estilo como historicamente associado ao gênero masculino e como um espaço de expressão da masculinidade (Aprahamian, 2023: 116). Apesar de existirem em menor número, as *b-girls* destacam que a sub-representação, que persistiu ao longo dos anos, contribuiu para perpetuar desequilíbrios de gênero no *breaking*⁷⁶, desencorajando potenciais praticantes femininas.

Partindo dos testemunhos das *b-girls* entrevistadas, as mulheres só têm destaque nos média quando existe um recorte de gênero. O recorte de gênero, isto é, um propósito que dê sentido ao realce da imagem e presença feminina nos média, foi destacado com particular ênfase para o contexto português, onde, de acordo com as *b-girls* entrevistadas, as mulheres não são, ainda hoje, valorizadas quando se trata da produção de conteúdos midiáticos sobre *breaking* e *hip-hop* em Portugal⁷⁷. Estes depoimentos colocam em evidência a necessidade de preencher a lacuna no que diz respeito à presença feminina em diversas manifestações político-culturais, neste caso específico, no *breaking* (Weller, 2005: 107).

Com o dealbar da segunda vaga feminista, foi validada a influência que os média possuem como agentes de produção das representações e práticas que definem o gênero (Cerqueira, 2008: 139). O apelo estético foi um dos aspetos destacados pelas entrevistadas que suscita inquietações e impõe obstáculos à representação mediática das *b-girls*. Uma das entrevistadas revela que, aquando da sua participação em trabalhos comerciais, já foi questionada sobre a aplicação de maquilhagem⁷⁸, o que espelha pressões sociais mais amplas da sociedade face ao modo como as mulheres se devem apresentar e evidencia como tendem a estar mais associadas ao mundo da beleza do que os homens (Pereira e Veríssimo, 2008: 899).

Estes aspetos adquirem novas dimensões nos média, em particular na televisão (Bourdieu, 1997: 12), onde a imagem, de acordo com os testemunhos, é e sempre foi muito manipulada (Gradim, 2016: 47). Segundo os depoimentos, em contextos historicamente dominados por homens, como é o caso do *breaking*, as mulheres são chamadas pela indústria do entretenimento e *marketing* apenas se possuírem

⁷⁶ **E3:** “Eu acho que as raparigas nunca têm muito espaço [nos média], tu vês um documentário e depois de repente aparece uma *b-girl* lá a falar durante uns minutos e depois não se vê mais nada, não há aquela necessidade de representar, de mostrar, mesmo que elas estejam em menor número. Não me lembro de ter visto um documentário em que a rapariga tem tanto destaque quanto o rapaz, ou se existir, é porque alguém está a trabalhar sobre o facto de não haver destaque e depois é normal que existam menos raparigas no *breaking*”; **E2:** “ (...) se tu me disseres, vamos fazer uma capa de um livro e precisamos de uma foto para representar o *breaking*, ou seja, não é uma questão de gênero, não é uma questão feminista, não é uma questão de igualdade, nada, não vai ser uma mulher a ser escolhida, porque também historicamente o que representou mais aquilo foram os *b-boys* e não as *b-girls*. Então tem de haver um recorte de gênero para que seja uma mulher a representar, o homem não precisa de recorte para aparecer, a mulher precisa de um recorte que a integre (...) Se não houver um recorte que faça com que aquela imagem feminina faça sentido ali, ela não vai ser escolhida para representar (...)”.

⁷⁷ **E2:** “É assim, nacionais (...) tudo o que tem a haver com *hip-hop* nem sequer considera as mulheres, acho mesmo que está mal, está mal. Acho que é mesmo descuido, há uma falta de vontade, uma falta de interesse, parece que as mulheres não fizeram parte da construção do *hip-hop* em Portugal, é um vazio gigante”.

⁷⁸ **E3:** “ (...) cheguei a um trabalho para fazer *break* e disseram-me assim “então não te vais maquilhar, vais assim?”, e eu “*ya*, “*ah*, mas não queres?”, “não, eu estou bem”.

um apelo estético⁷⁹, caso contrário serão os homens a ser destacados (Aprahamian, 2023: 161) por terem tido uma participação mais intensa ao longo da história e desenvolvimento do *breaking*, perpetuando desigualdades de género no reconhecimento e nas oportunidades. As visões apresentadas evidenciam a interligação entre a construção social de género, no âmbito de características físicas sobre o modo como as mulheres se devem apresentar, e as representações mediáticas do *breaking*, dado que este contexto é entendido como socialmente menos acessível para as mulheres (Gunn, 2016: 60).

Por não terem tido um papel tão ativo e, especialmente, reconhecido quanto os homens, aquando da origem e desenvolvimento do *breaking* em Portugal e no estrangeiro, as mulheres foram muitas vezes esquecidas e/ou ignoradas nos e pelos média (Gunn, 2016: 61). A nova classificação do *breaking* como desporto tem contribuído de forma positiva para melhorar a representação de mulheres nestes contextos. O interesse das marcas tem vindo a revelar-se mais benéfico para as mulheres, e, especificamente em Portugal, as *b-girls* têm conseguido um grande destaque mediático em comparação com os homens⁸⁰. Este fenómeno destaca a influência do interesse comercial nos meios de comunicação social, onde a representação de género acaba por ser inevitavelmente moldada por fatores económicos (Freitas e Cabecinhas, 2014: 3136).

Também no universo *breaking*, as assimetrias no panorama das vozes nos média são mais significativas nos *legacy media* (imprensa, rádio e televisão) do que na *internet* (GMMP, 2020: 2). No mundo moderno, as tecnologias digitais desempenham um papel crucial ao influenciar, em parte, a maneira como percebemos e discutimos os fenómenos (Giddens, 1997: 535). A presença dessas tecnologias é ubíqua no nosso quotidiano, embora o seu impacto e a sua valorização possam variar de pessoa para pessoa.

Todas as *b-girls* entrevistadas reconhecem benefícios que as tecnologias como os *websites*, o *Youtube* e as redes sociais *online* trouxeram e trazem para o *breaking*, enfatizando questões relacionadas com o acesso, a facilitação do processo de aprendizagem e obtenção de informações e a democratização da autopromoção.

Através da *internet*, é possível ter acesso imediato a movimentos e pessoas (acelerando o processo de aprendizagem) e informações, por exemplo, sobre eventos que decorrem em diferentes cidades e países. O aprofundamento da conectividade global facilitou e alargou o contacto entre pessoas

⁷⁹ **E2:** “Eu acho que uma *b-girl* só vai ser chamada se tiver esse apelo de beleza, se tiver mais qualquer coisa para dar, sim (...) acho que existe uma não-representação... porque a imagem... ou tu tens um propósito relacionado ao género ou se for para representar o estilo sem ter um propósito relacionado ao género tu não vais pôr uma mulher”; **E3:** (...) decidi deixar de fazer trabalhos comerciais em Portugal, porque há sempre esta imagem criada da rapariga (...) nos filmes é sempre uma menina linda, maravilhosa (...) há sempre uma certa sexualização, tem de ser linda, com todo o estereótipo. Eu acho que ao longo do tempo tem sido muito isso, são muito poucos os vídeos e filmes que têm mesmo uma *b-girl*, que têm mesmo uma pessoa dentro da cultura, *ok*, se calhar não sabe representar, mas eu acho que desde sempre a imagem sempre foi muito manipulada (...).

⁸⁰ **E4:** “Neste momento, muitas marcas que vieram com os Olímpicos, patrocinam muito mais as mulheres do que os homens, precisamente porque agora há um maior interesse em elevar a mulher em vários papéis”; **E6:** “(...) o desporto ter-se tornado olímpico fez muito, até o desporto se tornar olímpico eu acho que a Vanessa não tinha dado nenhuma entrevista (...) agora já dá entrevistas para a *Sport TV*, para o *Record*, para os canais desportivos, então neste sentido, acho que a Vanessa tem tido uma representação mediática fixe. Noutros países também, lá fora, as *b-girls* também estão nas notícias, o que antes do desporto se tornar olímpico era uma realidade que parecia impossível”.

por todo o mundo (Serra, 2007: 62), permitindo que se conheçam mesmo estando fisicamente distantes de forma mais rica e imersiva do que antes era possível⁸¹.

A disponibilidade de recursos e oportunidades para todas as pessoas, ou seja, a generalização do acesso possibilitou a democratização da autopromoção, dado que *b-girls* e *b-boys* podem exibir o seu trabalho e promover a sua imagem através das plataformas digitais e redes sociais, sem ser necessário deslocarem-se a outros lugares. Uma das entrevistadas sublinhou o potencial de reconhecimento que estas plataformas permitem alcançar, aumentando as oportunidades de visibilidade e colaboração com pessoas e marcas, especialmente quando existe uma presença *online* ativa⁸², revelando a influência do interesse comercial nos meios de comunicação social (Freitas e Cabecinhas, 2014: 3136).

A *internet* trouxe consigo não apenas benefícios, mas também aspetos negativos. Algumas entrevistadas manifestaram desagrado em relação às potenciais consequências destas plataformas, realçando preocupações quanto à sua excessiva valorização, questões ao nível da “inspiração” e face ao estímulo de comparação constante.

A ubiquidade destas plataformas contribui para a sua excessiva valorização, por um lado, relacionada com a pressão para “mostrar”⁸³ e, por outro, com o interesse das marcas ou entidades na popularidade *online* dos praticantes⁸⁴, revelando novamente a influência do interesse comercial nos meios de comunicação social (Freitas e Cabecinhas, 2014: 3136). Outra inquietação surge no âmbito da “inspiração”, sendo que a acessibilidade facilitada pode incentivar a imitação – na cultura *breaking* “*bite*”⁸⁵. Foi ainda destacado por uma das entrevistadas o estímulo de comparação constante incrementado pelas tecnologias digitais, uma vez que a sua utilização abrange vários propósitos e pessoas⁸⁶.

A *internet* trouxe consigo benefícios e desafios, sendo que existem outros aspetos positivos e negativos a considerar no contexto *breaking*. Partindo dos testemunhos, as *b-girls* entrevistadas reconhecem que o acesso ampliado e a visibilidade proporcionados pela *internet* desempenham um

⁸¹ **E1:** “(...) [permitem] mais acesso aos movimentos, a informação, logo a evolução é muito mais rápida porque tens acesso mais rapidamente a como fazer movimentos, tens mais acesso ao que é que se está a passar no outro país, na outra cidade, conheces mais facilmente pessoal que também dança (...) mais facilmente tu te cruzas comigo aqui, eu já te conheço, tu já me conheces, já me vês de outra maneira, já me estás a ouvir... há uns anos atrás teria que ser com uma *VHS* ou *DVD*, esta chamada tinha que ser com o telefone fixo (risos), tu gravavas com o gravador manual (risos) (...); **E7:** (...) acho que as redes sociais são um grande instrumento porque se o pessoal te vir numa batalha e gostar, vai pesquisar o teu nome, encontra as tuas cenas e consigo ver 10 entradas tuas através do meu telemóvel, assim já te fico a conhecer melhor (...).

⁸² **E6:** “(...) vês que agora os grandes nomes do *breaking* trabalham muito o conteúdo digital, *reels*, *stories*, *etc*, acho que a malta começa a ligar um pouco a isso, a expor-se dessa forma, até porque depois é uma forma de as marcas quererem pegar em ti, se fores ativo nas redes sociais vais ganhando seguidores (...)”.

⁸³ **E5:** “(...) do ponto de vista de comunidade, eu não sei se será assim tão excelente porque acabas por ter muita pressão de mostrar mais do que fazer algumas vezes (...).

⁸⁴ **E3:** “(...) vais agora fazer um *casting* e perguntam-te “quantos seguidores tens?”, não tem sentido”.

⁸⁵ **E1:** “(...) aquela coisa da *VHS* que tornava tudo tão especial agora é banal (...) de repente estás a fazer um *bite* [cópia], do início ao fim de um gajo que sacou um movimento todo *xpto* ou uma sequência fixe na *battle* que está a acontecer, que tu estás a ver *live* e tu vais repetir e vais fazer aquilo na competição seguinte e vai toda a gente andar para a frente porque já ninguém se lembra daquilo e não desenvolves a tua essência e a tua *vibe* (...) a tua criatividade estagna”.

⁸⁶ **E5:** “(...) são locais que incitam a comparação e não a valorização, ou seja, tu estás constantemente a comparar a tua vida, seja pessoal, profissional, desportiva com a dos outros, porque tu estás a mostrar a tua e nem sempre é com cariz pedagógico, por vezes até costuma ser com um cariz de *show off* (...)”.

papel significativo na representação mais equilibrada de género e na forma como as questões de género são percebidas pela comunidade *breaking*⁸⁷, conectando praticantes e interessados por todo o mundo.

Contudo, persistem estereótipos de género e ideias mais abrangentes da sociedade sobre mulheres e homens, que influenciam as vivências das *b-girls* no *breaking* em Portugal e as suas representações nos média. Os meios de comunicação social tendem a realçar e dramatizar eventos ou características específicas e exagerar a sua relevância (Bourdieu, 1997: 12). Na experiência relatada por uma entrevistada, a mesma descreve um incidente recente no qual concedeu uma entrevista a uma revista de entretenimento portuguesa.

Aquando da publicação da entrevista, originalmente destinada a discutir a sua relação com o *breaking*, o *framing* adotado foi desrespeitoso e sensacionalista. A revista optou por uma abordagem chocante, enfatizando o género da entrevistada através da utilização de um título provocador (“Uma mulher num mundo de homens”) e pela utilização de imagens da mesma em biquíni numa entrevista onde o foco era, supostamente, o *breaking*. A ênfase seletiva em certos aspetos ou características de uma narrativa é uma das estratégias utilizadas pelos média para moldar a perceção e compreensão do público (Gradim, 2016: 7), procurando captar a sua atenção. A entrevistada sentiu que o seu trabalho foi reduzido e sexualizado e ficou descontente com a distorção do tema original⁸⁸.

Esta experiência destaca a persistência da sexualização e estereotipagem de género na cobertura mediática do *breaking*, bem como a necessidade de proteger a privacidade e imagem pública na *internet*.

O presente acontecimento confirma a interseção entre a construção social de género e as representações mediáticas do *breaking*, dado que demonstra claramente como o género influencia a forma como os média retratam mulheres e homens no contexto *breaking* (Fung, 2014: 40). Neste sentido, uma das *b-girls* destacou uma observação sobre a dinâmica de género nas entrevistas no *breaking*, afirmando que existe um desequilíbrio na abordagem às conquistas e habilidades com base no género dos participantes, sendo que as mulheres são as que sofrem a desvantagem⁸⁹, sublinhando novamente a relação entre género e representações mediáticas (Fung, 2014: 40).

⁸⁷ **E4:** “Acho que tem de ser uma plataforma onde tomas uma posição, de educação, de afirmação, tem de ser uma plataforma de educação (...) Houve uma situação em que (...) [*um b-boy*] (...) foi posto de parte completamente por ter assediado menores e toda a cultura o pôs de parte, mesmo que ainda haja pessoas que gostem dele, não o apoiam nas redes sociais acredita, porque houve um apoio, houve um movimento *worldwide*”; **E2:** “(...) eu cheguei a este lugar, eu tenho esta visibilidade dentro do meio, eu sou a referência para miúdas que vão começar agora, então vou ter constantemente este discurso e isto vai ser uma das minhas bandeiras durante este processo, mas é um caminho que nem toda a gente quer e não tem de querer”.

⁸⁸ **E4:** “(...) foram sacar 3 fotos em biquíni que eu não aprovei, mas estavam disponíveis no meu *Instagram* (...) proibiram-me de abrir um processo contra a revista, porque foi a *Redbull* que arranjou esta entrevista, logo a *Redbull* é que tinha de garantir que esta entrevista era segura para a minha imagem. Claramente ainda há uma sexualização do corpo feminino, houve uma sexualização da entrevista, por eu ser mulher”.

⁸⁹ **E7:** “(...) eu nunca fiz entrevistas, mas do que eu já li eles focam-se mesmo no facto de ser uma mulher a fazer, nunca é “esta pessoa conseguiu fazer isto”, não, é sempre, “esta mulher consegui fazer isto”, parece que a escala é mais pequena para as mulheres”.

4.3.3. Representações mediáticas e questões de género no *breaking*: repercussões da construção social masculina do *breaking* em Portugal

Ao explorar as representações mediáticas e questões de género no *breaking*, surge uma relação intrigante e complexa, “(...) journalists are responsible for gendering hip hop culture into a male pursuit” (Fogarty, 2010, como citado em Aprahamian, 2023: 116).

Nos anos oitenta, o *breaking* alcançou enorme destaque no cenário cultural e artístico de Nova Iorque, atraindo a atenção de Hollywood e de importantes marcas (Aprahamian, 2023: 161). Muitos dos repórteres e historiadores da época, retratavam o *breaking* como resposta à violência entre gangues, apresentando frequentemente visões distorcidas do bairro⁹⁰ carregadas de estereótipos raciais, de classe e, em foco neste estudo, de género (Aprahamian, 2023: 7).

A maioria dos jornalistas que se debruçaram sobre o fenómeno nos anos subsequentes reproduziram e reforçaram a narrativa hipermasculinizada associada ao *breaking* (Aprahamian, 2023: 105), expressando ideias como, “one reason that girls were the exception was that breaking was a specific expression of machismo. Part of its macho quality comes from the physical risk involved – not only bruises, cuts, scratches, and scrapes, but also the risk of real fighting that might erupt. And part of it is the deliberate attempt to impress the girls” (Banes, 2004: 17).

A proeminência e repetição de indicadores (supostamente) ligados a um género específico e a sua associação direta ao corpo masculino, reforçam a ideia de masculinidade inerente (Gunn, 2016: 60), destacando como os meios de comunicação social são, em parte, responsáveis pela produção das representações e práticas que definem o género (Cerqueira, 2008: 139).

O género não é uma característica pré-definida ou imutável, mas antes algo em constantemente (re)negociação na interação social (Butler, 1990: 200). Neste sentido, o *breaking* parece desafiar as perceções normativas para cada género, mesmo com estereótipos de género em jogo (Gunn, 2016: 57).

A partir da análise das entrevistas, podemos constatar que a sub-representação mediática de mulheres no *breaking* está relacionada com questões de género associadas ao *breaking*, que não são intrínsecas, mas antes resultado de construções sociais mais amplas da sociedade. Os testemunhos das participantes revelam como o género é uma construção social, à qual estão associados certos comportamentos, expectativas e estereótipos que se manifestam, reproduzem, mas são também desafiados no universo *breaking* (Aprahamian, 2023: 124).

Embora as entrevistadas descrevam a sua experiência no *breaking* como positiva no contexto dos estereótipos de género associados ao *breaking*, partilharam experiências e perceções relacionadas com preconceitos relativos à força e habilidade atlética do corpo feminino (Blagojević, 2009: 21; Gunn, 2016: 62; Langnes e Fasting, 2017: 1601), bem como a sexualização da sua presença e a necessidade de adotar uma postura específica para evitar abordagens indesejadas, pressões sociais relativas à exposição do corpo (Gunn, 2016: 55; Langnes e Fasting, 2017: 1604), entre outras questões, que, por vezes, ainda

⁹⁰ Sem negar os inúmeros desafios enfrentados na época, o foco dos jornalistas recaía predominantemente nesses aspetos.

se manifestam nos dias de hoje, embora com menor intensidade e recorrência. Estes aspetos revelam as complexidades que as *b-girls* tiveram de enfrentar ao longo do tempo, inserindo-se no contexto de questões mais amplas da sociedade, que persistem e vão além do universo *breaking*.

Historicamente, as *b-girls* desempenharam um papel menos ativo durante a origem e desenvolvimento do *breaking*, o que se refletiu na sua representação nos média (Fung, 2014: 40). Em Portugal, o seu envolvimento inicial foi mais informal. Inicialmente, o protagonismo e destaque era concedido aos homens, já que as mulheres não praticavam com propósitos competitivos, mas antes recreativos ou sociais, como descrito anteriormente. Consequentemente, o *breaking* ganhou uma imagem predominantemente masculina, centrada nas figuras masculinas e nas suas habilidades e características (Aprahamian, 2023: 105). Essa construção de género influenciou a representação mediática do *breaking* em Portugal ao longo dos anos, dado que a presença, participação e contribuições de mulheres no *breaking* (e no *hip-hop* em geral) foi esquecida e/ou ignorada devido à predominância masculina (Gunn, 2016: 61).

O *framing* adotado, ou seja, a seleção e o destaque de certos aspetos, características ou elementos da cultura *breaking*, enquanto outros foram minimizados ou ignorados (Gradim, 2016: 25), influenciou a perceção generalizada do *breaking* como masculino (Fogarty, 2010, como citado em Aprahamian, 2023: 116). Apesar dos avanços positivos em direção à representação mais equilibrada de mulheres e homens, as *b-girls* ainda enfrentam desafios significativos em relação à sua valorização e ao modo como (não) são retratadas pelos média (Fung, 2014: 40), especialmente no contexto português.

As *b-girls* entrevistadas reconhecem que a representação mediática desigual e descuidada de género persiste em Portugal, e transcende o universo *breaking*. De acordo com as perceções, uma representação mais equilibrada de género ou, pelo menos, uma maior atenção à presença e ao papel desempenhado pelas mulheres neste contexto (Aprahamian, 2023: 124), é determinante para que as *b-girls* possam alcançar o mesmo nível de destaque que os homens, sem recortes de género ou sexualização. A falta de representação equilibrada afeta diversos domínios, não apenas o *breaking*, e perpetua estereótipos de género e desigualdades (Weller, 2005: 107).

As *b-girls* sublinham que o atual cenário desportivo e olímpico tem contribuído positivamente para aumentar o destaque das *b-girls*, sem ser necessário um foco específico no género. As tecnologias digitais influenciam positivamente a representação de género no *breaking*, ampliando significativamente a visibilidade e o reconhecimento das *b-girls online*. Podem, no entanto, ser ambivalentes uma vez que, em alguns casos, perpetuam estereótipos de género ou facilitam o assédio *online*, por exemplo. Torna-se evidente que a *internet* não resolve todos os desafios relacionados com a representação equilibrada de género.

As perceções, experiências, práticas e discursos das *b-girls* ilustram os desafios históricos e atuais que as mulheres enfrentam no sentido da representação nos média e enfatizam a ligação intrínseca que essas representações estabelecem com as questões de género associadas ao *breaking* em Portugal, que, por sua vez, ecoam a ampla dinâmica de desigualdade de género da sociedade portuguesa.

Capítulo 5

Considerações Finais

A presente investigação partiu das inquietações da investigadora face à preponderância masculina no *breaking*, que não se demonstrava tão evidente e flagrante nos restantes estilos de dança da cultura *hip-hop*. Assim como a predominância numérica de *b-boys* em competições e eventos, suscitou interrogações face aos obstáculos que as mulheres poderiam enfrentar neste contexto. Após uma exploração inicial da questão, a partir da visualização de filmes e documentários, foi possível verificar que, de facto, existe uma tendência para valorizar as perceções, experiências e vivências dos praticantes do sexo masculino.

Fruto da natureza informal da sua origem, grande parte da história do *breaking* foi transmitida oralmente, produzindo diferentes versões e perspetivas sobre os acontecimentos e as personalidades que moldaram o movimento (Pabon, 2006: 18; Aprahamian, 2023: 17). Por não terem tido um papel tão ativo e reconhecido quanto os homens, aquando da origem e desenvolvimento do *breaking*, as mulheres foram muitas vezes esquecidas e/ou ignoradas nos e pelos média (Gunn, 2016: 61).

Tomando estas questões como ponto de partida, revelou-se pertinente entrevistar *b-girls*, com o intuito de, por um lado, colmatar a ausência de pesquisa científica no âmbito da dança na cultura *hip-hop* em Portugal, e, por outro, preencher a lacuna no que diz respeito à presença feminina em diversas manifestações político-culturais (Weller, 2005: 107), procurando ainda relacionar, histórica e teoricamente, género, representações mediáticas e *breaking*. Neste sentido, desenvolveu-se a seguinte questão de partida: De que forma as perceções das *b-girls* sobre as representações mediáticas de género no *breaking* se relacionam com as questões de género associadas ao *breaking* em Portugal?

Para aprofundar sobre a questão central, foi realizada a presente investigação qualitativa que envolveu entrevistas a sete *b-girls* que praticam ou já praticaram *breaking*. Foi adotada uma abordagem que focasse as perceções, experiências e práticas das participantes (Resende, 2016: 52), permitindo que partilhassem as suas perspetivas sobre as representações mediáticas de género no *breaking* e as questões de género que identificam neste contexto.

Os resultados da investigação revelam uma série de desafios enfrentados pelas *b-girls*, em linha com estudos anteriores (Blagojević, 2009; Gunn, 2016; Langnes e Fasting, 2017), relacionados com estereótipos de género no âmbito da força e habilidade atlética do corpo feminino, pressões relacionadas com a imagem corporal, bem como a sexualização da sua presença e a necessidade de adotar uma postura específica para evitar abordagens indesejadas.

A conclusão primordial da investigação está relacionada com o facto das questões de género específicas identificadas pelas *b-girls* no *breaking* transcenderem este contexto, refletindo desafios mais amplos da sociedade relacionados com a igualdade de género e a representação das mulheres em diversos domínios.

As *b-girls* entrevistadas reconhecem a influência dos média na construção de uma imagem distorcida e descuidada do *breaking*, onde a predominância masculina é enfatizada (Arahamian, 2023: 105), e as contribuições das mulheres muitas vezes esquecidas ou minimizadas (Gunn, 2016: 61). De acordo com os testemunhos, a representação desigual de género nos média contribui para a persistência de estereótipos e desigualdades de género nos dias de hoje, com particular ênfase no cenário português, onde a presença e as contribuições das mulheres para o desenvolvimento do *hip-hop* têm sido frequentemente ignoradas ou minimizadas, em comparação com os homens.

De um modo geral, as *b-girls* entrevistadas não consideram o *breaking* um espaço de expressão de masculinidade, antes defendem que as normas que regulam o género na sociedade têm um impacto significativo na presença e nas experiências das *b-girls* no *breaking* (Schouten, 2011: 15; Amâncio, 2003: 708). Neste sentido, a investigação levada a cabo, revela a importância da representação equilibrada, ou, pelo menos, mais atenta e representativa no *breaking*, como destacado por Arahamian (2023: 124), e em outros contextos.

As entrevistadas destacam que a nova classificação do *breaking* como desporto olímpico, tem contribuído para o aumento do reconhecimento de todos os praticantes, independentemente do género, sendo que as *b-girls* têm tido um grande destaque, sem ser necessário a ênfase na dimensão de género. As tecnologias digitais e redes sociais são poderosos meios de revolução e transformação, permitem uma representação mais equilibrada de género, mas também apresentam desafios e dilemas que necessitam ser cuidadosamente considerados.

As perceções, experiências, práticas e discursos das *b-girls* ilustram os desafios históricos e atuais que as mulheres enfrentam no sentido da representação nos média e ilustram a ligação intrínseca que essas representações estabelecem com as questões de género associadas ao *breaking* em Portugal, as quais, por sua vez, refletem a dinâmica de desigualdade de género da sociedade portuguesa.

Tendo em conta o contexto e os resultados deste estudo poderiam ser explorados os seguintes caminhos: Comparação internacional – no sentido da análise das experiências das *b-girls* em Portugal em comparação com outros países, de forma a aprofundar a compreensão das dinâmicas de género na cultura *hip-hop*; Evolução das representações de género – mapear a evolução das representações de género no *breaking* em Portugal ao longo das décadas, identificando mudanças e continuidades nas narrativas de género; Redes sociais – estudar o papel das redes sociais na promoção das *b-girls* e na transformação das representações de género no *breaking*, incluindo a forma como utilizam estas plataformas para destacar as suas habilidades, procurando aprofundar também sobre os aspetos nocivos; História oral das *b-girls* em Portugal – ou seja, registar uma história oral das *b-girls* em Portugal, através de entrevistadas detalhadas, para preservar e documentar o papel das mulheres no *breaking* ao longo dos anos; e, por último, Avaliar programas de educação e sensibilização nas academias de *hip-hop* em Portugal – procurando avaliar a existência e a eficácia de programas de educação e sensibilização nas academias, com o objetivo de promover a igualdade de género na cultura *hip-hop* e eliminar, de vez, estereótipos de género decorrentes de ideias e preconceitos mais amplos da sociedade.

Bibliografia

- Amâncio, L. (1994). *Masculino e Feminino: a construção social da diferença*. Edições Afrontamento.
- Amâncio, L. (2003). O género no discurso das ciências sociais. *Análise Social*, xxxviii(163), 687-714. <http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1218791078B9rDE5id4Po89MU8.pdf>
- Aprahamian, S. (2023). *The Birth of Breaking: Hip-Hop History from the Floor Up*. Bloomsbury Academic. <https://www.bloomsbury.com/uk/birth-of-breaking-9781501394300/>
- Azevedo, V., Carvalho, M., Fernandes-Costa, F., Mesquita, S., Soares, J., Teixeira, F., & Maia, Â. (2017). Transcrever entrevistas: questões conceituais, orientações práticas e desafios. *Revista de Enfermagem Referência*, 4(14), 159-167.
- Babbie, E. (2021). *The Practice of Social Research* (15.^a edição). Cengage. <https://www.cengage.com/c/the-practice-of-social-research-15e-babbie/9780357360767/>
- Banes, S. (2004). Breaking. Em M. Forman & M. A. Neal (Eds.), *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*, (1.^a edição, pp. 13-20). Routledge. <https://bpb-us-e1.wpmucdn.com/sites.psu.edu/dist/f/5180/files/2014/10/FormanNeal-That's the Joint The Hip Hop Studies Readerbook.pdf>
- Banes, S. (1981). Physical Graffiti: Breaking Is Hard To Do. To The Beat, Y'All. *Village Voice*, 31-33. <https://www.rarenewspapers.com/view/697929>
- Blagojević, G. (2009). Belgrade breakdance girl: Breaking gender-specific stereotypes with dance. *Гласник Етнографског института САНУ*, 57(2), 19-24. <https://doi.org/10.2298/GEI0902019B>
- Bourdieu, P. (1997). *Sobre a Televisão*. Celta Editora.
- Bourdieu, P. (1999). *A dominação masculina*. Celta Editora.
- Bryman, A. (2012). *Social Research Methods* (4.^a edição). Oxford University Press. <https://handoutset.com/wp-content/uploads/2022/05/Social-Research-Methods-4th-Edition-Alan-Bryman.pdf>
- Butler, J. (1990). *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. Routledge.
- Cerqueira, C. B. (2008). A Imprensa e a Perspectiva de Género. Quando elas são notícia no Dia Internacional da Mulher. *Observatorio (OBS*)*, 2(2). <https://doi.org/10.15847/obsOBS222008101>
- Ferreira, V. S. (2014). Artes e manhas da entrevista compreensiva. *Saúde e sociedade*, 23, 979-992.
- Flick, U. (2014). *Qualitative Research: Why and How to Do It*. Em K. Metzler (Ed.), *An Introduction to Qualitative Research* (5.^a edição). SAGE.
- Forman, M. (2004). Hip-Hop Ya Don't Stop: Hip-Hop History and Historiography. Em M. Forman & M. A. Neal (Eds.), *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*, (1.^a edição, pp. 9-12). Routledge. <https://bpb-us-e1.wpmucdn.com/sites.psu.edu/dist/f/5180/files/2014/10/FormanNeal-That's the Joint The Hip Hop Studies Readerbook.pdf>
- Fradique, T. (2003). *Fixar o movimento: Representações da música rap em Portugal*. Etnográfica Press. [10.4000/books.etnograficapress.2723](https://books.etnograficapress.2723)
- Freitas, S., & Cabecinhas, R. (2014). Estereótipos de género na publicidade televisiva. Uma comparação entre spots brasileiros e portugueses. Em M. L. Martins & M. Oliveira (Eds.), *Comunicação ibero-americana: os desafios da Internacionalização - Livro de Atas do II Congresso Mundial de Comunicação ibero-americana* (pp. 3135-3142). CECS – Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade da Universidade do Minho. <https://hdl.handle.net/1822/33031>

- Fung, J. (2014). *B-girl like a B-boy: Marginalization of Women in Hip-hop Dance* [Dissertação de mestrado, Universidade do Hawaii em Manoa]. ScholarSpace. <http://hdl.handle.net/10125/101072>
- Giddens, A. (1997). *Sociologia* (2.^a edição). Fundação Calouste Gulbenkian.
- Gradim, A. (2016). *Framing, o enquadramento das notícias*. Livros Horizonte.
- Gunn, R. (2016). “Don’t worry, it’s just a girl!”: Negotiating and challenging gendered assumptions in Sydney’s breakdancing scene. *Journal of World Popular Music*, 3(1), 54-74. [10.1558/jwpm.v3i1.31223](http://dx.doi.org/10.1558/jwpm.v3i1.31223)
- Gupta-Carlson, H. (2010). Planet b-girl: Community building and feminism in hip-hop. *New Political Science*, 32(4), 515-529. <https://doi.org/10.1080/07393148.2010.520438>
- Hazzard-Donald, K. (2004). Dance in hip-hop culture. Em M. Forman & M. A. Neal (Eds.), *That’s the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*, (1.^a edição, pp. 505-516). Routledge. [https://bpb-us-e1.wpmucdn.com/sites.psu.edu/dist/f/5180/files/2014/10/FormanNeal-That's the Joint The Hip Hop Studies Readerbook.pdf](https://bpb-us-e1.wpmucdn.com/sites.psu.edu/dist/f/5180/files/2014/10/FormanNeal-That's%20the%20Joint%20The%20Hip%20Hop%20Studies%20Readerbook.pdf)
- Langnes, T. F., & Fasting, K. (2017). Gender constructions in breaking. *Sport in Society*, 20(11), 1596-1611. <https://doi.org/10.1080/17430437.2017.1284809>
- Pereira, F. C., & Veríssimo, J. (2008). A mulher na publicidade e os estereótipos de género. Em M. L. Martins & M. Pinto (Orgs.), *Actas do 5º Congresso da SOPCOM: Comunicação e Cidadania* (pp. 893-904). Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade. <http://hdl.handle.net/10400.21/7601>
- Pereira, F. C., Veríssimo, J., Diaz, A. C., & Correia, R. (2013). Estereótipos de género, sexo e violência na publicidade portuguesa e espanhola. *Comunicação e Sociedade*, 23, 254-273. [https://doi.org/10.17231/comsoc.23\(2013\).1625](https://doi.org/10.17231/comsoc.23(2013).1625)
- Pereira, M. (2012). *Fazendo Género no Recreio: A negociação do género em espaço escolar* (1.^a edição). ICS – Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.
- “POPMASTER FABEL” Pabon, J. (2006). Physical Graffiti: The History of Hip-Hop Dance. Em J. Chang (Ed.), *TOTAL CHAOS: The Art and Aesthetics of HIP-HOP* (pp. 18-26). Basic Civitas.
- Quivy R. & Campenhoudt, L. (1998). *Manual de Investigação em Ciências Sociais* (2.^a edição). Gradiva.
- Ragin (1994). *Constructing Social Research: The Unity and Diversity of Method*. Pine Forge Press.
- Raposo, O. (2012). Coreografias de evasão: segregação e sociabilidade entre os jovens do break dance das favelas da Maré. *Etnográfica. Revista do Centro em Rede de Investigação em Antropologia*, 16(2), 315-338. [10.4000/etnografica.1518](http://dx.doi.org/10.4000/etnografica.1518)
- Raposo, O (2019). Performances no planeta break. *Gesto Imagem e Som – Revista de Antropologia*, 1(4), 333-336. <https://www.revistas.usp.br/gis/article/view/162333>
- Raposo, O. (2007). *Representa Red Eyes Gang: das redes de amizade ao hip hop* [Dissertação de mestrado, Iscte – Instituto Universitário de Lisboa]. Repositório do Iscte. <http://hdl.handle.net/10071/7483>
- Resende, R. (2016). Técnica de investigação qualitativa: ETCI. *Journal of Sport Pedagogy & Research*, 2(1), 50-57.
- Schloss, J. G. (2009). *Foundation: B-boys, B-girls and hip-hop culture in New York*. Oxford University Press. <https://pt.scribd.com/document/426390190/Foundation-by-Joseph-G-Schloss>
- Serra, P. (2007). *Manual da Teoria da Comunicação*. Livros Labcom. https://www.labcom.ubi.pt/ficheiros/20110824-serra_paulo_manual_teor%C3%ADa_comunicacao.pdf

Simard, H. (2014). *Breaking down the differences between breakdancing and b-boying: A grounded theory approach* [Requisito parcial para a obtenção do grau de mestre, UQAM – Universidade do Quebec em Montreal]. Arquivos UQAM. <https://archipel.uqam.ca/7035/1/M13287.pdf>

Schouten, M. J. (2011). *Uma Sociologia do Género*. Húmus. https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/75054/1/07-UmaSociologiaDoGenero_DIGITAL.pdf

Simões, J. (2013). Viver (d) o hip-hop: entre o amadorismo e a profissionalização. Em M. I. M., de Almeida & J. M. Pais (Org.), *Criatividade & Profissionalização. Jovens, Subjetividades e Horizontes Profissionais* (1.ª edição, pp. 163-184). ICS – Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.

Vale de Almeida, M. (1995). *Senhores de Si: Uma interpretação antropológica da masculinidade*. Etnográfica Press. <https://repositorio.iscte-iul.pt/bitstream/10071/17355/1/etnograficapress-459.pdf>

Vieira, C., Nogueira, C., & Tavares, T. C. (2011). Género e Cidadania. Em CIG (Ed.), *Guião de Educação: Género e Cidadania 1º ciclo* (1.ª edição, pp. 7-48). CIG – Comissão para a Cidadania e Igualdade de Género. https://www.cig.gov.pt/wp-content/uploads/2013/12/guiao_educ_1ciclo.pdf

Ward L. M., & Grower P. (2020). Media and the development of gender role stereotypes. *Annual Review of Developmental Psychology*, 2, 177-199. <https://doi.org/10.1146/annurev-devpsych-051120-010630>

Weller, W. (2005). A presença feminina nas (sub) culturas juvenis: a arte de se tornar visível. *Revista Estudos Feministas*, 13, 107-126. [10.1590/S0104-026X2005000100008](https://doi.org/10.1590/S0104-026X2005000100008)

Fontes de Informação

Entidade Reguladora para a Comunicação Social. (2018). *Relatório sobre a representação de homens e mulheres nos blocos informativos de sinal aberto 2015, 2016, 2017 (RTP1, RTP2, SIC e TVI)*. Departamento de Análise de Media – ERC. <https://www.erc.pt/pt/estudos/representacao-de-genero/relatorio-sobre-representacao-de-homens-e-mulheres-nos-blocos-informativos-de-sinal-aberto-anos-201520162017--/>

Global Media Monitoring Project. (2020). *Who Makes the News? Portugal. Nacional Report*. GMMP. <https://whomakesthenews.org/wp-content/uploads/2021/07/Portugal-GMMP-2020.pdf>

Instituto Nacional de Estatística. (2010). *Estatísticas do emprego 4º trimestre*. INE. https://www.ine.pt/ngt_server/attachfileu.jsp?look_parentBoui=109675203&att_display=n&att_download=y

Instituto Nacional de Estatística. (2020). *Estatísticas do emprego 4º trimestre*. INE. https://www.ine.pt/ngt_server/attachfileu.jsp?look_parentBoui=480118624&att_display=n&att_download=y

Anexos

Anexo A – Guião de entrevista

Agradecimentos

Explicar sumariamente o estudo

Pedido de gravação

Gostaria de começar por agradecer imenso a sua participação e disponibilidade! Esta entrevista é realizada no âmbito do mestrado em Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação e o estudo aborda as representações mediáticas e questões de género no breaking. O principal objetivo é contribuir para a produção de conhecimento sobre as experiências, práticas e perceções femininas no breaking, uma vez que, de acordo com a literatura, a presença feminina tem sido pouco estudada em diferentes manifestações juvenis. Gostaria ainda de solicitar a sua permissão para proceder à gravação de áudio desta entrevista, de modo a agilizar mais facilmente a transcrição e análise dos dados.

- ⇒ Qual o seu nome e idade?
- ⇒ Qual a sua profissão ou profissões?
- ⇒ Qual o grau de escolaridade que alcançou? Em que área?
- ⇒ Qual ou quais os nomes ou terminologias corretas para denominar o estilo *breaking*? O que significa *breakdance*? Existe alguma diferença entre *b-boying* e *b-girling*?
- ⇒ Sumariamente, como surgiu o *breaking* em Portugal e como tem evoluído ao longo dos anos?
- ⇒ Como e porque começou a dançar *breaking*? Atualmente ainda dança *breaking*? Em que contextos? Faz parte de alguma *crew*? Qual a sua relação atual com a comunidade de *breaking*?
- ⇒ O *breaking* é um estilo maioritariamente praticado por homens. Porque é que acha que isso acontece?
- ⇒ Além do número consideravelmente superior de participantes do sexo masculino, considera o *breaking* um espaço de expressão da masculinidade?
- ⇒ Alguma vez lidou ou presenciou estereótipos de género no *breaking*?
- ⇒ Acha que em filmes dos anos oitenta, que popularizaram o estilo, como *Beat Street* ou documentários mais recentes como *The Freshest Kids*, as representações mediáticas de mulheres e homens são equilibradas?
- ⇒ No documentário português sobre *hip-hop*, realizado pela Antena 3, intitulado *Implantação da República* no episódio sobre *breaking* contamos com a participação de vários *b-boys*, mas apenas uma *b-girl*. Porquê?
- ⇒ Como vê o futuro do *breaking*?
- ⇒ Qual o impacto e o papel das novas tecnologias e redes sociais no *breaking*?

Anexo B – OU.kupa

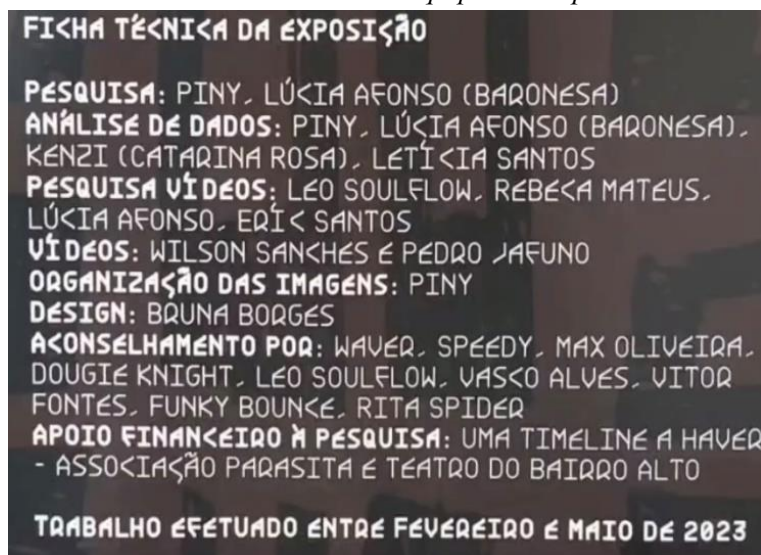
O projeto *OU.kupa*, com a curadoria de Piny, foi apresentado em junho de 2023 no Teatro do Bairro Alto, com o propósito de defender que as danças de rua e *clubbing* em Portugal têm de ter mais espaço, maior valorização e, sobretudo, um maior entendimento por parte do público geral.

Através da apresentação de uma exposição baseada em pesquisas efetuadas entre fevereiro e maio de 2023, contaram a história sobre “contexto e origem” e “uma primeira nuvem de referências para o panorama nacional” baseadas nos estilos que consideravam ter uma forte presença em Portugal: *Break, Popping, Locking, Hip-hop, Waacking, House, Krump, Kuduro e Afro-House*. Procurando não só mapear a sua história e evolução, mas também dar visibilidade a estilos de dança que não são representados na instituição e outros espaços formais, para além da exposição, o projeto envolveu conversas, criações artísticas e treinos abertos.

Este projeto visa iniciar o processo de compilação e organização da história das danças de rua e *clubbing* em Portugal, no entanto, os autores alertam para a importância de considerar que não é um trabalho finalizado e definitivo. Além disso, salientam que a discussão sobre referências é sempre subjetiva, sendo que as apresentadas baseiam-se nas suas. Neste sentido, disponibilizaram um caderno na sala, com o intuito de ampliar o panorama de referências e enriquecer a pesquisa.

Estive presente na inauguração da exposição no dia 13 de junho, acompanhei as conversas em direto na página do *instagram* (@ou.kupa) e participei no treino aberto de *hip-hop* no dia 22 de junho. Das imagens registadas nestes dias, partilho as seguintes nas próximas páginas, com especial destaque para a primeira, na qual estão presentes todas as pessoas envolvidas neste projeto:

Foto 1 – Ficha técnica equipa OU.kupa



Fotos 2 e 3 – Exposição “contexto e origem”



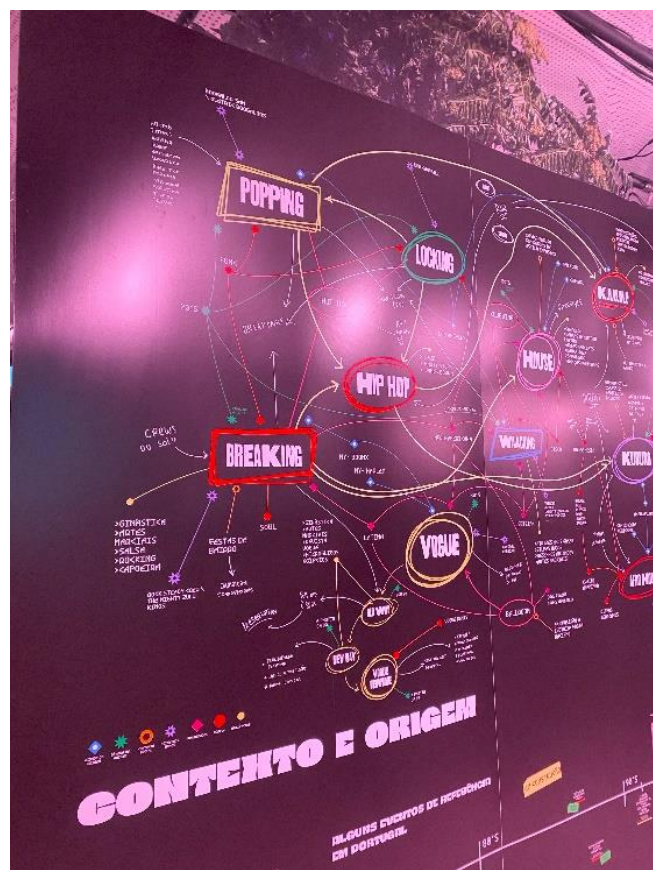
CONTEXTO E ORIGEM

1 BREAK, POPPING, LOCKING, HIP-HOP, WAACKING, HOUSE, KRUMP, KUDURO E AFRO-HOUSE 1

NÃO HÁ COMO ENTENDER A FORMA SEM ENTENDER O CONTEÚDO. NESTE CASO ESPECÍFICO, É NECESSÁRIO ENTENDER O CONTEXTO EM QUE CADA UM DESTES ESTILOS E COMUNIDADES SURTIAM. PARA ENTENDER AS SUAS RELAÇÕES É, O PORQUÊ DA SUA FORMA. NOS ESTILOS AQUI IDENTIFICADOS, TEMOS DOIS GRUPOS. OS ESTILOS COM ORIGEM NOS ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA. DENTRO DA CULTURA AFRO-AMERICANA: BREAKING, POPPING, LOCKING, HIP-HOP, WAACKING, HOUSE E KRUMP E OS ESTILOS DE ORIGEM AFRICANA, KUDURO E AFRO-HOUSE. COM CENTRO EM ANGOLA. A SUA ORGANIZAÇÃO NESTE GRÁFICO PROCURA POSSIBILITAR UMA LEITURA CRUZADA E ONDE SE POSSAM VER CRUZAMENTOS.

O LOCKING SURTIU NO FINAL DA DÉCADA DE 60 POR DON CAMPBELL. NUM NASCIMENTO NÃO INTENCIONAL É. O POPPING SURTIU DESDE O INÍCIO DA DÉCADA DE 70. INICIALMENTE DENOMINADO DE ELECTRIC BOOGIE. AMBOS ENTRE LOS ANGELES E SÃO FRANCISCO. O BREAKDANCE, INICIALMENTE REPRESENTAVA A JUNÇÃO ENTRE ESTES DOIS E O BREAKING. DANÇA DE RUA NA SUA ORIGEM. NASCIDA NO BRONX. NO FINAL DOS ANOS 70. DENTRO DA COMUNIDADE LATINA E AFRO-AMERICANA. DENTRO DESTES ESPAÇOS EXISTE UM OUTRO BRANÇO. QUE FICOU COM O MESMO NOME DO QUE A CULTURA EM SI. À QUAL DECIDI AGORA ESCREVER COMO HIP-HOP. PARA DISTINGUIR DO HIP HOP. O WAACKING, TAMBÉM LIGADO À CENA CLUBBING MAS ARTICULADO COM A MÚSICA DISCO E FUNK É NASCE DENTRO DA COMUNIDADE LGBTQIA+. O VOGUE, DENTRO DA COMUNIDADE BALLROOM. COMUNIDADE QUE SURTIU APÓS UMA REAÇÃO DE CRYSTAL LABEIJÁ. CONTRA O RACISMO EXISTENTE DENTRO DAS COMPETIÇÕES DE BELEZA DA COMUNIDADE DRAG E TRANS. A COMUNIDADE BALLROOM TAMBÉM É INICIADA PELA COMUNIDADE AFRO AMERICANA, DESDE A DÉCADA DE 60. SEGUINDO PODEMOS NOMEAR O HOUSE. COM ORIGEM EM CHICAGO E NOVA IORQUE. SEGUINDO O SURGIMENTO DA MÚSICA. AINDA SEM DENOMINAÇÃO NA ALTURA. A PARTIR DA DÉCADA DE 1970. PARTE DA CULTURA CLUBBING. TAMBÉM PELA COMUNIDADE AFRO AMERICANA. AGREGANDO MOVIMENTOS DE DANÇAS TRADICIONAIS AFRICANAS. BREAKDANCE. DANÇAS LATINAS. DANÇA JAZZ. SAPATEADO E OUTRAS. NUM SINCRETISMO TOTAL. FINALMENTE REFERIMOS O KRUMP (ACRÓNIMO PARA KINGDOM RADICALLY UPLIFTED MIGHTY PARADISE). QUE NÃO PERTENCE À COMUNIDADE HIP HOP, NEM CLUBBING. SENDO UMA DANÇA ORIGINALMENTE VIVIDA NA RUA. COM LIGAÇÃO DIRETA AO CLOWNING. TENDO SURTIDO APÓS AS MANIFESTAÇÕES CONTRA A VIOLÊNCIA POLICIAL CONTRA RODNEY KING EM SOUTH CENTRAL. LOS ANGELES. NO INÍCIO DOS ANOS 2000. A ESTES PODERÍAMOS AINDA JUNTAR, EMBORA COM MENOS EXPRESSÃO EM PORTUGAL. O TUREIN'. O GLIDIN' É O ELETRO.

ESTES SÃO OS ESTILOS QUE ABOARDAMOS POR SEREM OS QUE CONSIDERAMOS TER UMA FORTE PRESENÇA EM PORTUGAL.



UMA PRIMEIRA NUVEM DE REFERÊNCIAS PARA O PANORAMA NACIONAL
 | BREAK, POPPING, LOCKING, HIP-HOP, WAACKING, HOUSE, KRUMP, KUDURO E AFRO-HOUSE |

FALAR DE REFERÊNCIAS É SEMPRE SUBJETIVO. CADA PESSOA TEM AS SUAS E TODAS SÃO CERTAMENTE IMPORTANTES NO CRESCIMENTO DE CADA COMUNIDADE. DENTRO DOS NOSSOS ESPAÇOS, HÁ QUEM SEJA REFERÊNCIA COMO BAILARINE. QUEM TENHA AJUDADO A COMUNIDADE NA CRIAÇÃO DE ESPAÇOS. QUEM TENHA CONSEGUIDO DIVULGAR MUITO A CULTURA ATRAVÉS DE EVENTOS E AULAS. QUEM TENHA ESTUDADO A SUA HISTÓRIA E QUEM TENHA FUNDADO COLETIVOS E ESCOLAS. NESTA RECOLHA FOCAMOS EM QUEM DANÇA, SENDO QUE TODOS SÃO IMPORTANTES. PREENCHER OS MAPAS VAZIOS, DAR VISIBILIDADE AO NOME DAS PESSOAS QUE INICIARAM E DESENVOLVERAM ESSES ESTILOS É, INICIAR UM PROCESSO DE ESCRITA É O NOSSO OBJETIVO. A CONSTRUÇÃO DESTA IMAGEM FOI FEITA A PARTIR DE DADOS RECOLHIDOS NUM FORMULÁRIO REALIZADO A 148 BAILARINES. ENTREVISTAS LONGAS A 15 PESSOAS. CONVERSAS INFORMAIS E TUDO POSTERIOREMENTE REVISTO PELA EQUIPA DO OU.KUPA E POR PESSOAS QUE ESTÃO PROFUNDAMENTE LIGADAS A CADA COMUNIDADE.

NÃO TEMOS EM NENHUM MOMENTO A PRETENSÃO DE QUE ISTO SEJA UMA PESQUISA FECHADA E POSICIONAMO-NOS A QUE SEJAM NECESSÁRIAS MUITAS CORREÇÕES E AJUSTES. MAIS UMA VEZ FRISAMOS QUE É APENAS UM INÍCIO. ESTAMOS SOBRETUDO A TRABALHAR COM A MEMÓRIA DE CADA UM E A MEMÓRIA TEM FALHAS E PONTOS DE VISTA DIFERENTES. NEM TODOS OS NOMES QUE CONSTAM NESTA IMAGEM FORAM DIRETAMENTE CONTACTADOS, PELA FALTA DE TEMPO NOSSO OU PORQUE NÃO CONSEGUIMOS ENCONTRAR AS PESSOAS EM QUESTÃO. COMO TAL, ESTA IMAGEM É UMA REFERÊNCIA QUE PODE (E DEVE) SER POSTERIOREMENTE REVISTA E ALTERADA. SERÁ PRECISO MUITO MAIS TEMPO E RECURSOS ATÉ QUE ESTA IMAGEM POSSA ESTAR MAIS CORRETA. SENDO QUE NUNCA EXISTIRÁ UMA VERSÃO ABSOLUTAMENTE CERTA. MAS ACREDITAMOS QUE É UM PRIMEIRO PASSO PARA QUE SE ESCREVA NA HISTÓRIA PESSOAS QUE FORAM (E SÃO) MUITO IMPORTANTES NA CONSTRUÇÃO DESTAS LINGUAGENS EM PORTUGAL. A ORGANIZAÇÃO DOS NOMES PROCURA SEGUIR UMA POSSÍVEL ORDEM CRONOLÓGICA, SENDO QUE AS DATAS SE REFEREM AO ANO APROXIMADO DE INÍCIO DE CADA UM, PROCURANDO ASSIM CONSTRUIR UMA CRONOLOGIA QUE POSSA AJUDAR NA LEITURA DE PERCURSOS E HISTÓRIA. ESTE É UM TRABALHO EM PROCESSO QUE AGORA APENAS SE INICIA. COM PLENA CONSCIÊNCIA DA SUA SUBJETIVIDADE, MAS TAMBÉM DA SUA IMPORTÂNCIA.



80's

Paulo Magalhães (Lisboa) - 7a Atitude
Vitor (Lisboa) - 7a Atitude
Falcão (Lisboa) - 7a Atitude
Mr. Dream (Lisboa) - 7a Atitude
Julnako (Porto) - Gaiolin Roots
Drive
Orlando Ruso
Aníbal
Ace (Gaia)
Celso (Gaia)
Amílcar (Açores/Madeira)
Mix (Lisboa)
Martins (Espinho)

90's

Lil Hill (Porto) - Gaiolin Roots
Aiam (Porto) - Gaiolin Roots
Pégaso (Porto) - Gaiolin Roots
Mundo (Porto) - Gaiolin Roots
Guze (Porto) - Gaiolin Roots
Smally (Porto) - Gaiolin Roots
Gd (Porto) - Gaiolin Roots
Pasta (Porto) - Gaiolin Roots
Third (Porto) - Gaiolin Roots
Bgirl J-Onne (Porto) - Gaiolin Roots
Phoenix aka Ooz Next (Porto) - Gaiolin Roots
Omek (Lisboa) - 12Makakos
Xikano (Lisboa) - 12Makakos
Mastyle (Lisboa) - 12Makakos
Bonus (Lisboa) - 12Makakos
Zimous (Lisboa) - 12Makakos
Yanzi (Lisboa) - 12Makakos
Wishman (Lisboa) - 12Makakos
Fidel (Lisboa) - 12Makakos
Jae (Lisboa) - 12Makakos
D.Arte (Porto)

Kale (Porto)
Huguinho (Porto)
Sky Fly (Lisboa)
Vermelho (Lisboa)
Break Zone (Lisboa)
Ivo/Vgun (Lisboa)
Adidas - Wind Crew Bboys
Volt - Wind Crew Bboys
Becas - Wind Crew Bboys
Skar
Isa
Artur (Gaia)
Heldinho (Gaia)
Ginimigui (Gaia)
Rey (Gaia)
Porte (Gaia)
Chaz (Gaia)
João Santos (Pombal) - Visão Perfeita
Paulito (Pombal) - Visão Perfeita
Domingos (Pombal) - Visão Perfeita
Steven (Pombal) - Visão Perfeita
Kiko (Pombal) - Visão Perfeita

2000's

Max (Porto) - Momentum
Mix (Porto) - Momentum
Hércules (Braga) - Momentum
XXL (Porto) - Momentum
Deeogo (Porto) - Momentum
Mad Dog (Porto) - Momentum
Roberto (Porto) - Momentum
Makumba (Porto) - Momentum
Magik (Aveiro) - Momentum
Jump (Aveiro) - Momentum
Dree - Momentum
Dragon - Momentum
Ivo Ribeiro (Porto) - Momentum
Lagaet (Porto) - Momentum
Bruce (Porto) - Momentum
Roberto (Guimarães) - Momentum
Nasty - Momentum
Godzi (Valongo) - CP9
Goofy (Porto) - CP9

Izaura/Easy (Porto) - CP9
B girl Queen (Porto)
Lone (Porto)
Gil (Valongo) - Excellence Crew
Pulso (Porto) - Excellence Crew
Zeca
Yzak
Smooth Impact (Porto)
Jonas
Monkey Pires (Porto) - Renegados
Rubén Hood (Barcelos) - Chill Together
Quiz (Porto) - Tuga Breakers
Titas (Porto) - Tuga Breakers
Waver (Lisboa)
X2Rock (Lisboa) - 12Makakos
Speedy (Palmela) - Inmotion
Guebz (Lisboa) - Inmotion
Fat (Palmela) - Inmotion
Xiko (Palmela) - Inmotion
Edu (Lisboa) - Inmotion
Caçador (Porto) - Gaiolin Roots
Mighty Mouse (Porto) - Gaiolin Roots
Goku (Porto) - Spartans
Milk (Porto) - Spartans
Neko (Porto) - Spartans
Cesariny (Barcelos) - Bad Fame
Pedrinho/Bully2B - Bad Fame
Neno (Barcelos) - Bad Fame
Fast (Barcelos) - Bside
André Coutada (Barcelos) - Bside
Jeremias (Barcelos) - Bside
Patas (Barcelos)
Silvo (Barcelos)
Kroft
Shake
Zen
Bgirl Smile
Bgirl Lazy
Shake (Valongo)
Croft (Valongo)
Dragon
Edgar
Vadim

Pedro Jacobetty (Porto)
 Cris (Rio Tinto) - Shining Breakers
 Victor (Rio Tinto) - Shining Breakers
 Nicola (Coimbra) - Visão Perfeita
 Sissone (Lisboa) - Funky Flex
 Jin (Lisboa) - Funky Flex
 Mucha (Lisboa) - Natural Skills
 Slim (Lisboa) - Natural Skills
 Andry (Lisboa) - Natural Skills
 Rodri (Lisboa) - Natural Skills
 Sami (Lisboa) - Natural Skills
 Styler (Lisboa) - Natural Skills
 Maiur (Lisboa) - Natural Skills
 Wilson (Lisboa) - Natural Skills
 Found Kid (Maia) - Zoogang
 Afonso (Maia) - Zoogang
 Sak (Porto) - Zoogang
 Diogo (Porto) - Zoogang
 Jurema (Porto) - Zoogang
 Lil Devil (Porto) - Zoogang
 Fumaça (Porto) - Zoogang
 Jordan (Lisboa) - C4-Effekt Crew
 Pedro Freitas (Madeira) - STG
 Maurício Faria (Madeira) - STG
 Filipe Abreu (Madeira) - STG
 Luís Teles (Madeira) - STG
 Bruno (Madeira) - STG
 Rodrigo (Madeira) - STG
 Daio (Madeira) - STG
 Igel (Madeira) - STG
 Bruno Serrão
 Rodrigo Silva
 Quelhas (KSP) - (Porto)
 Bgirl MR (Porto) - Loud Crowd
 Bgirl Junior (Porto) - Loud Crowd
 BGirl Borracha
 Cervantes (Porto)
 Xico (Porto)
 Bgirl Joana (Lisboa)
 Nelson
 Firmeza (Lisboa)
 Surprise (Lisboa)
 Bgirl Goma (Lisboa) - Female Alliance

Addict (Porto) 2006AWG
 ZINI (MAIA) 2006AWG
 electrik (MAIA) 2006AWG
 SEABRA (Maia) 2006AWG
 MOINA L (Maia) 2006AWG
 JUAN (Venezuela) 2006AWG
 XL (Maia) 2006AWG

Bgirl Moranguita (Lisboa) - Female Alliance
 Bgirl Lilliana (Lisboa) - Female Alliance
 Bgirl Joana (Lisboa) - Female Alliance
 Bgirl Baronesa (Lisboa) - Butterfliesoulflow
 Bgirl Piny (Lisboa) - Butterfliesoulflow
 Bgirl Leo (Lisboa) - Butterfliesoulflow
 Jiggy (Lisboa) - Antigravity
 Ozi (Lisboa) - Antigravity
 Plastik (Lisboa) - Antigravity
 Tifas (Lisboa) - Antigravity
 Spooky (Lisboa) - Antigravity
 Bgirl Mary Rock (Lisboa)
 Joka (Aveiro) - Secret Force
 Kaf (Aveiro) - Secret Force
 Kaba (Aveiro) - Secret Force
 Ratola (Aveiro) - Secret Force
 João (Aveiro) - Secret Force
 Ricardo (Aveiro) - Secret Force
 Bruno (Aveiro) - Secret Force
 Nameless (Aveiro) - Secret Force
 Bgirl Lisete Carvalho (Porto) - Loud Crowd
 Bgirl Rita Stereo (Porto) - Loud Crowd
 Yara (Pombal) - Visão Perfeita
 Júnior (Pombal) - Visão Perfeita
 Helder Delgado (Coimbra)
2010's
 Bgirl Vanesa Marina (Leiria)
 Bgirl Cat (Porto)
 Bgirl Valéria (Aveiro)
 Megaboss (Porto)
 Bgirl Chica (Guimarães)
 Myhre (Porto) - Momentum
 Viegas (Algarve) - Funky Flex
 Super Júlio (Lisboa) - Funky Flex
 Lil Sick (Lisboa) - Funky Flex
 Alex (Lisboa) - Next
 Mateus (Lisboa) - Next
 Ana (Lisboa) - Showit
 Bgirl Leo (Aveiro)
 Bgirl Ceecee (Lisboa)
 Tommy (Leiria)
 Dinis (Leiria)
 Tiago (Leiria)

Anexo C – Perfil das *b-girls* entrevistadas e relação que estabelecem com o *breaking*

Tabela 2: Perfil das *b-girls* entrevistadas e relação que estabelecem com o *breaking*

E1	<p>Mulher de 43 anos de idade, residente no Porto. Mestre em educação física, desporto e ciências, trabalha na área do desporto, educação física e saúde e leciona aulas de dança quando solicitada. Iniciou o seu percurso no <i>breaking</i> por volta de 1998, quando andava na escola secundária. Começou a experimentar alguns passos com amigos, motivada pelo seu interesse em desporto. Rapidamente, apaixonou-se pela cultura <i>hip-hop</i> e passou a treinar <i>breaking</i> com maior dedicação. Participou em diversas <i>battles</i> culturais, inicialmente no estrangeiro, devido à escassez de <i>b-girls</i> em Portugal, e posteriormente em competições nacionais. Deu a sua primeira aula de dança(s) <i>hip-hop</i> em 2003. Atualmente já não compete e envolve-se com a comunidade frequentando os eventos. Quando se dedicava mais ao <i>breaking</i> treinava principalmente na rua. Faz parte de uma <i>crew</i> onde é a única <i>b-girl</i>.</p>
E2	<p>Mulher de 42 anos, residente em Lisboa. Possui uma licenciatura em arquitetura outra em dança e concluiu uma pós-graduação em cinegrafia. Atualmente, trabalha como bailarina, coreógrafa, programadora e curadora. Começou a sua jornada no <i>breaking</i>, inspirada por uma experiência anterior, quando assistiu a um espetáculo de um grupo de <i>hip-hop</i> que a cativou profundamente. Em 2003, decidiu inscrever-se nas aulas de dança <i>hip-hop</i>, onde também se ensinava <i>breaking</i>. O interesse pelo estilo foi crescendo e passou a dedicar-se principalmente ao mesmo. Anos mais tarde, foi a primeira professora ou professor de <i>breaking</i> numa academia de renome em Portugal. A última vez que batalhou foi em 2014, mas utiliza bastante o <i>breaking</i> nos seus trabalhos coreográficos e envolve-se com a comunidade de outras formas. Quando se dedicava mais ao <i>breaking</i> treinava principalmente na rua, mas também em ginásios/academias de dança. Participou em <i>battles</i> culturais, dado que não existiam as desportivas. Fez parte de uma <i>crew</i> de <i>b-girls</i>.</p>
E3	<p>Mulher de 35 anos, residente em Lisboa. Licenciada em antropologia e com formação em dança, esta última realizada no estrangeiro. Atualmente, trabalha enquanto professora de dança, intérprete, capoeirista e tem vindo a realizar trabalho de investigação na área da dança e danças de rua. Iniciou a sua vivência no <i>breaking</i> por volta de 2005, sendo que a experiência em capoeira facilitou a aprendizagem dos movimentos, o que a cativou para o estilo. Atualmente, continua a praticar <i>breaking</i> com propósitos recreativos, participando ativamente na comunidade, dedicando-se mais profundamente a outros estilos. Quando se dedicava mais ao <i>breaking</i> treinava principalmente na rua, mas também em ginásios/academias de dança. Participou em <i>battles</i> culturais, uma vez que ainda não existiam as desportivas. Fez parte de uma <i>crew</i> de <i>b-girls</i>.</p>
E4	<p>Mulher de 31 anos, residente no Porto. Licenciada em dança e artes performativas, possui certificação de <i>personal trainer</i> de nível 1 e 2 e um curso em artes performativas, estas duas últimas realizadas no estrangeiro. Atualmente é bailarina de <i>breaking</i> a tempo inteiro. Iniciou a sua jornada no <i>breaking</i> por volta de 2011 com a motivação inicial de adquirir um repertório mais amplo de passos no chão para o <i>house</i>, estilo este que praticava na altura, para além de <i>hip-hop new style</i> e contemporâneo. A paixão pelo <i>breaking</i> foi impulsionada ao aperceber-se que aprendia os passos rapidamente e via resultados tangíveis com treinos consistentes e foi a progressiva dinâmica de desafio e superação que a motivou a treinar cada vez mais. Atualmente, treina em ginásios/ academias de dança e, de vez em quando, na rua. Participa ativamente na comunidade de <i>breaking</i>, envolvendo-se em <i>battles</i> desportivas, principalmente, mas também culturais. Oficialmente, nunca fez parte de nenhuma <i>crew</i>.</p>

E5	<p>Mulher de 27 anos, esteve a viver em Lisboa nos últimos 5 anos, mas atualmente é residente no Porto. Licenciada em comunicação empresarial, possui uma formação específica em gestão de artes do espetáculo e produção cultural e uma pós-graduação em gestão cultural. Trabalha como gestora de eventos numa consultora de inovação. Iniciou o seu percurso na dança com 8 anos de idade, por volta dos 13 anos começou a dedicar-se mais ao <i>breaking</i>, cativada pelo racional e toda a dinâmica de desafio e superação por trás dos movimentos. Atualmente, treina informalmente em casa sem objetivos competitivos, apenas recreativos. Quer voltar a competir, mas sente que precisa de trabalhar a condição física que é indispensável para a prática do <i>breaking</i> a nível competitivo, segundo a entrevistada. Já lecionou aulas de dança e participou na organização de eventos no âmbito do <i>breaking</i>. Participou em competições de carácter cultural. Fez parte de duas <i>crews</i> ao longo da sua vida, uma delas um grupo de competição e outra uma <i>crew</i> de <i>b-girls</i>.</p>
E6	<p>Mulher de 24 anos, residente no Porto. Mestre em ciências farmacêuticas, exerce a profissão de farmacêutica e trabalha como <i>freelancer</i> no <i>breaking</i>, envolvendo-se em espetáculos, lecionação de aulas e participação em projetos. Antes de se dedicar ao <i>breaking</i> praticava <i>dancehall</i>, mas já sentia uma atração pelo estilo. Em 2013, ingressou numa academia de dança com um <i>full pass</i>, o que lhe permitiu explorar diversos estilos de dança e marcou o início da sua jornada no <i>breaking</i>, começando a praticar o estilo uma vez por semana. Com a chegada da pandemia, intensificou os treinos em casa, mais tarde, começou a aparecer em treinos e dedicou-se principalmente ao <i>breaking</i> de uma forma que descreve como “muito orgânica”. Atualmente, treina maioritariamente em ginásio/academia de dança e por vezes, raramente, treina na rua. É ativa na comunidade <i>breaking</i>, participa em <i>battles</i> culturais e desportivas. Não faz parte de nenhuma <i>crew</i>.</p>
E7	<p>Mulher de 18 anos, residente em Aveiro. É estudante e trabalha em <i>part-time</i> no setor da restauração no negócio familiar. Pretende frequentar o ensino superior na área de economia ou gestão ou engenharia e gestão industrial. Dança <i>hip-hop</i> desde os 8 anos de idade, mas foi aos 11 anos, quando a convidaram para participar numa aula, que se começou a dedicar principalmente ao <i>breaking</i>. Inicialmente, não gostou, mas ao longo dos anos a paixão pelo estilo foi crescendo. Atualmente, treina maioritariamente em ginásio/academia de dança e muito raramente treina na rua. Participa ativamente na comunidade de <i>breaking</i>, envolvendo-se em <i>battles</i> culturais e desportivas, no entanto, com o aumento dos eventos desportivos, destacou os desafios físicos que dificultam a sua participação em ambos os contextos. Oficialmente, não fez parte de nenhuma <i>crew</i>.</p>